THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

Z 5068 A

TROIS SIÈCLES D'ART AUX ETATS-UNIS

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

★ PEINTURE

★ SCULPTURE

★ ARCHITECTURE

★ ART POPULAIRE

★ PHOTOGRAPHIE

★ CINÉMA

EXPOSITION ORGANISÉE EN COLLABORATION AVEC LE MUSEUM OF MODERN ART N.Y.

MUSÉE DU JEU DE PAUME

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX _ PARIS 1938

TROIS SIÈCLES D'ART AUX ÉTATS-UNIS

EXPOSITION ORGANISÉE EN COLLABORATION
AVEC LE MUSEUM OF MODERN ART, NEW-YORK

MUSÉE DU JEU DE PAUME. PARIS
MAI-JUILLET 1938

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX

2e Edition.

Z 5068 J.

38.294.

COMITÉ DE PATRONAGE

L'Exposition est placée sous le haut patronage de :

M. Jean ZAY, Ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts.
S. E. l'Honorable William C. BULLITT, Ambassadeur des États-Unis d'Amérique en France.
S. E. M. le Comte de SAINT-QUENTIN, Ambassadeur de France à Washington.

COMITÉ D'HONNEUR

M. Georges HUISMAN, Directeur général des Beaux-Arts.
M. D. DAVID-WEIL, membre de l'Institut, Président du Conseil des Musées Nationaux.
M. George BLUMENTHAL, Président du Conseil des Trustees du Metropolitan Museum of Art, New York.
M. Henri VERNE, Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, Membre de l'Institut.
M. Jacques JAUJARD, Sous-Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre.

M. Henri BERGSON, de l'Académie Française, Président de la Section Intellectuelle et Artistique du Comité France-Amérique.
Mme la Comtesse de BÉHAGUE.
M. Atherton CURTIS, Membre du Conseil des Musées Nationaux.
M. DELOCHE DE NOYELLE, Président de la Société des Amis du Musée de Blérancourt.
Mme Paul DUPUY, née BROWNE.
M. Bernard FAY.
M. Stephen GALATTI.
M. W. Morton FULLERTON.
Le Baron GOURGAUD, Membre du Conseil des Musées Nationaux.
M. GARCEY, Délégué général du Comité France-Amérique.
Mme Walter GAY.
M. André GIRODIE, Conservateur du Musée de la Coopération franco-américaine du château de Blérancourt.
M. Gabriel HANOTAUX, de l'Académie française, Président du Comité France-Amérique.
M. James H. HYDE.
Mme J. JAFFÉ.
M. Louis JARVY, Président de la Section de Propagande du Comité France-Amérique.
M. N. D. JAY.
M. Jules HENRY.
M. LEVERING HILL.
M. Eustache de LOREY.
M. Jean MARX, Ministre Plénipotentiaire, chef du Service des Œuvres françaises à l'Étranger.
Miss Anne P. MORGAN.
Miss Anna MURRAY-VAIL.
Le Vicomte Charles de NOAILLES.
Le Gouverneur général OLLIVIER, Président du Conseil d'Administration de la Compagnie Générale Transatlantique.
Mme Georgia OVINGTON.
Mme PATCH.
M. Percy J. PHILIPP, Président de l'Association de la Presse franco-américaine de Paris.
La Princesse Edmond de POLIGNAC.
M. John Ridgely CARTER.
M. Nelson ROCKEFELLER.

M. Willing SPENCER.
Mme Gertrude VANDERBILT WHITNEY, Présidente du Whitney Museum of American art.
Mme W. K. VANDERBILT.
M. WELLES BOSWORTH, Membre correspondant de l'Institut de France.

LES MEMBRES DU CONSEIL DU MUSÉE D'ART MODERNE DE NEW YORK :

A. Conger GOODYEAR, Président.
John Hay WHITNEY, 1er Vice-Président.
Samuel A. LEWISOHN, 2e Vice-Président.
Nelson A. ROCKEFELLER, Trésorier.
Frederick Clay BARTLETT.
Cornelius N. BLISS.
Mme Robert Woods BLISS.
Stephen C. CLARK.
Mme W. Murray CRANE.
Frank CROWNINSHIELD.
Lord DUVEEN DE MILBANK.
Marshall FIELD.
Edsel B. FORD.
Philip GOODWIN.
William S. PALEY.
Mme Charles S. PAYSON.
Duncan PHILLIPS.
Mme Stanley RESOR.
Mme John D. ROCKEFELLER, Jr.
Beardsley RUML.
Paul J. SACHS.
Mme John S. SHEPPARD.
Mme Cornelius J. SULLIVAN.
Edward M. M. WARBURG.

COMITÉ D'ORGANISATION

L'Exposition a été organisée, aux États-Unis, par :

THE MUSEUM OF MODERN ART, New York.

Peintures, Sculptures, Gravures.

A. Conger GOODYEAR, Président.
Dorothy MILLER, Conservateur adjoint du département des Peintures et des Sculptures.

Architecture.

John MCANDREW, Conservateur du département de l'Architecture et de l'Art industrie

Photographie.

Beaumont NEWHALL, Conservateur de la Bibliothèque et des Photographies.

Cinéma.

John E. ABBOTT, Directeur du Museum of Modern Art Film Library.
Iris BARRY, Conservateur du Museum of Modern Art Film Library.

Organisation et Catalogue.

Alfred H. BARR, Jr, Directeur.
Thomas Dabney MABRY, Directeur exécutif.
Dorothy DUDLEY, Archiviste.

Secrétaire du Comité à Paris :

Mlle R. VALLAND, Attachée au Musée du Jeu de Paume.

Commissaire Général du Comité Américain :

M. A. Conger GOODYEAR.

Commissaire Général de l'Exposition à Paris :

M. André DEZARROIS, Conservateur des Musées Nationaux, chargé des Écoles Étrangères Contemporaines.

PRÉFACE

En son ultime voyage de retour vers les côtes françaises, le *La Fayette*, comme en un dernier geste symbolique émouvant, nous apportait les trésors de cette Exposition de l'Art américain que Paris admirera durant deux mois.

Certes, l'on peut regretter que les illustres compagnons d'armes de La Fayette n'aient pas été de ce voyage d'amitié, ou telles effigies fameuses de Franklin et de Washington, popularisés par la gravure, l'un de ces portraits que nous a laissés John Singleton Copley, premier grand peintre américain, distingué anglicisant, chez qui un esprit « bostonien » traduit déjà l'humour du terroir. Si ces reliques sans secondes pour un peuple épris de ses libres origines n'ont pu franchir l'Océan, l'essentiel est là de ce qui pouvait renseigner avec clarté sur les origines des arts dans les premières colonies du nouveau continent, de la Nouvelle Amsterdam à la Nouvelle Angleterre : germination et épanouissement du portrait en cette période héroïque, naissance de la peinture officielle à l'époque des guerres de l'Indépendance, découverte au début du XIX^e^ siècle du merveilleux paysage américain par les peintres romantiques de l'Hudson et leurs successeurs, apparition d'un génie spécifiquement autochtone comme WINSLOW HOMER en qui l'École voit un maître « américain » digne d'être comparé aux Européens, enfin curieuses manifestations d'un art populaire, celles d'une imagerie et d'une gravure pittoresque répandues par les premiers grands journaux de reportage depuis la Guerre de Sécession. Quand l'extraordinaire développement économique du Continent va faire grandir à pas géants, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, une jeune nation ardente et forte, promise au plus beau destin, l'art suit une courbe que l'historien se doit de noter et, pour nous, avec d'autant plus de plaisir qu'il y verra la continuité des liens qui unissent depuis plus d'un siècle et demi nos deux démocraties : la substitution de l'esprit français à l'emprise anglaise de Benjamin WEST et de Singleton COPLEY au XVIII^e^ siècle, l'influence française continue, pénétrante, profonde,

indiscutée, depuis nos maîtres de Fontainebleau, Rousseau, Daubigny, Corot et Diaz, depuis le naturalisme de Courbet (qui a enchanté les premiers collectionneurs américains), depuis les recherches de Manet et les trouvailles des Impressionnistes, jusqu'à la révolution Cézannienne et aux questions angoissantes que posent au monde des artistes contemporains, Matisse et Picasso...

De notre école des Beaux-Arts sortiront des centaines d'artistes; ils rapporteront en leur pays les meilleurs formules continentales d'autres, tel un WHISTLER, élève de Couture, influencé par Courbet et Manet tel un SARGENT, disciple de Carolus Duran, demeurés en Europe, y conquerront une gloire internationale dont l'éclat rejaillira sur leur patrie.

Avec la même sympathie l'historien français consignerait de semblables remarques pour la statuaire, avec un Saint-Gaudens ou tant d'autres et dans un domaine voisin pour le prodigieux épanouissement « vertical » de l'architecture qui fait l'admiration quelque peu décontenancée des vieux continents. Comment ne pas se souvenir avec quelque fierté que les plus illustres de ces hardis précurseurs de New York ou de Chicago, recherchèrent les disciplines de notre école de la rue Bonaparte ?

Ce tableau émouvant de la naissance d'un art national en un pays neuf, en un temps où l'Europe s'était depuis longtemps affirmée par quelques-unes de ses formules esthétiques les plus parfaites, les efforts tentés depuis deux siècles pour exprimer l'idéal d'un grand peuple, le Jeu de Paume, réservé à ces larges manifestations de l'art étranger contemporain, rêvait depuis bientôt vingt ans d'en montrer à Paris le témoignage.

Ce projet, mûri durant plusieurs années, n'a pu aboutir que grâce à la collaboration précieuse du *Musée d'Art Moderne* de New York, à l'activité de son Président, M. Conger Goodyear et de son Directeur, M. Alfred H. Barr.

Au moment où monte aux mâts de la terrasse des Tuileries la bannière étoilée associée à nos couleurs fraternelles, il m'est agréable de remercier l'état-major de ce vivant Musée, ses « trustees » et les prêteurs généreux à qui nous devons l'ampleur et la variété d'une Exposition dont Paris appréciera la révélation.

JEAN ZAY.

AVANT-PROPOS

Pendant les vingt-cinq dernières années le public américain a eu mainte occasion de se familiariser avec les œuvres des peintres et sculpteurs européens grâce aux nombreuses expositions qui ont été organisées dans diverses villes des États-Unis. Mais, jusqu'à présent, les œuvres des artistes américains n'ont jamais été présentées, avec une ampleur suffisante, en aucune ville européenne.

L'invitation adressée par le Gouvernement de la République Française au Musée d'Art Moderne de New York, en vue d'organiser une exposition rétrospective d'art américain ne pouvait donc recevoir que le meilleur accueil. Le Musée du Jeu de Paume s'est mis à notre disposition pour accueillir cette manifestation.

L'exposition comprend les sections suivantes: peinture, sculpture et gravures ; architecture ; photographie ; art cinématographique. Bien que l'histoire de notre production artistique, comme l'histoire de notre pays, ne remonte qu'à trois cents ans, il est impossible d'en retracer tout le développement dans les limites prescrites à l'exposition. Dans la première section, par exemple, nous ne pouvons présenter qu'environ deux cents peintures à l'huile et aquarelles, cinquante œuvres de sculpture et soixante-quinze gravures. Nous avons choisi parmi les œuvres principales des artistes les plus marquants du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècles. Et nous y avons joint une sélection d'œuvres plus récentes où se résume l'essentiel de la production artistique américaine au XX^e^ siècle. Enfin, chaque section de l'exposition est présentée dans une courte introduction.

Il ne me reste qu'à exprimer nos remerciements au Gouvernement français, pour l'aimable invitation d'où naquit le projet de l'exposition, et aux nombreuses personnes qui ont contribué au succès de notre entreprise.

A. CONGER GOODYEAR,
President of The Museum of Modern Art.

FOREWORD

During the past twenty-five years the people of the United States of America have had ample opportunity to become quite familiar with European painting and sculpture through the many exhibitions that have been held in various American cities. But, before now, the work of American artists has never been adequately presented in any city of Europe.

The invitation of the Government of the French Republic to The Museum of Modern Art of New York to arrange a retrospective exhibition of American art was therefore most welcome. The Museum of the Jeu de Paume has been put at our disposal for this purpose.

The exhibition as arranged comprises four separate sections : Painting, Sculpture and Prints; Architecture; Photography; and Moving Pictures. Though the history of our arts, like the history of our country, is only three hundred years old, it is nevertheless impossible to tell the full story within the limits prescribed for this exhibition. In the first section, for example, we can, on this occasion, show only about two hundred paintings in oil and watercolor, fifty works of sculpture and seventy-five prints.

Major works by several of the most interesting and important 18th and 19th century artists are included. The more recent work has been selected with the intention of presenting a cross-section of 20th century American art. An introduction has been written for each section of the exhibition.

It only remains for me to express our thanks to the Government of France for the gracious invitation that inspired the exhibition and to the many individuals who have contributed so greatly to whatever interest and value the exhibition may have.

A. CONGER GOODYEAR,
President of The Museum of Modern Art.

AVERTISSEMENT

Nous désirons adresser nos plus sincères remerciements aux prêteurs, aux collaborateurs, aux artistes eux-mêmes qui nous ont permis d'organiser cette exposition.

Qu'il nous soit permis également d'exprimer notre vive reconnaissance à M. Henri VERNE, Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, Membre de l'Institut et à M. André DEZARROIS, Conservateur du Musée du Jeu de Paume, Commissaire français de l'Exposition, pour leur généreuse collaboration, à M. Eustache de LOREY pour les précieux services rendus.

Nos remerciements s'adressent aussi à Mr. Charles H. SAWYER, Curator of the Addison Gallery of American Art; Mr. George H. EDGELL, Director, and Mr. Charles C. CUNNINGHAM, Assistant Curator of Paintings, of the Boston Museum of Fine Arts; Mr. Philip N. YOUTZ, Director of The Brooklyn Museum; Mr. Gordon WASHBURN, Director of the Buffalo Fine Arts Academy; Mr. Edward W. FORBES, Director of the Fogg Art Museum, Harvard University; Mr. F. E. BARBOUR, President of the Canajoharie Library and Art Gallery; Mr. Daniel Catton RICH, Associate Curator of Painting of the Art Institute of Chicago; Mr. William Mathewson MILLIKEN, Director of the Cleveland Museum; Dr. W. R. VALENTINER, Director of The Detroit Institute of Arts; Mrs. Charles SCHEUBER, Secretary of the Fort Worth Museum of Art; Mr. A. Everett AUSTIN, Jr., Director of the Wadsworth Atheneum; Mr. Paul GARDNER, Director of the William Rockhill Nelson Gallery of Art; Mr. Russell A. PLIMPTON, Director of The Minneapolis Institute of Arts; Mr. Herbert E. WINLOCK, Director of the Metropolitan Museum of Art; Mrs. Juliana FORCE, Director of the Whitney Museum of American Art; Miss Beatrice WINSER, Director of The Newark Museum; Mr. Fiske KIMBALL, Director, and Mr. Henri MARCEAU, assistant Director, of the Pennsylvania Museum; Miss Constance M. PLACE, Secretary of the Rhode Island School of Design; Mr. John Lee CLARKE, Director of the Springfield Museum of Fine Arts; Mr. Duncan PHILLIPS, Director of the Phillips Memorial Gallery; Mr. Francis Henry TAYLOR, Director of the Worcester Art Museum, qui nous aidèrent à procurer les œuvres de l'exposition; Mr. Lloyd GOODRICH pour ses conseils judicieux dans le choix des peintures; Mr. Holger CAHILL, Director of the Federal Art Project; Mr. Bartlett ARKELL; Mr. Charles R. HENSCHEL; Mr. Harry

T. Peters, Mr. John F. Wilkins, Mr. Albert E. McVitty and Mr. H. V. Allison pour leurs précieux avis et la générosité avec laquelle ils puisèrent dans leur collection de gravures; M. André Rouchaud pour l'aide généreuse qu'i apporta dans la traduction en français du Catalogue.

Dans le choix des peintures et des sculptures j'ai été assisté par M. Alfred H. Barr, Jr. et par Mlle Dorothy C. Miller; M. John McAndrew a organisé la section d'architecture avec l'assistance de Mlle Janet M. Henrich, Mme Rudolph Mock, M. Walter Sanders et M. Carl Maas; la section photographique a été assemblée par M. Beaumont Newhall; la section cinématographique est l'œuvre de M. John E. Abbott et Mlle Iris Barry de la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne avec l'assistance de M. Allen Porter. La présentation de l'exposition a été organisée par le personnel scientifique du Musée sous la direction générale de M. Barr. Je désire remercier vivement les membres des différents départements du Musée d'Art Moderne et les divers comités pour leur loyale coopération dans la préparation de l'exposition et du catalogue.

A. C. G.

LISTE DES PRÊTEURS

SECTION PEINTURE, SCULPTURE ET GRAVURES

Les œuvres exposées proviennent des collections suivantes :
(The PAINTING, SCULPTURE and PRINTS have been selected from the following collections) :

H. V. ALLISON, New York.
Gifford BEAL, New York.
Mrs. John Osgood BLANCHARD, New York.
Mrs. Cornelius N. BLISS, New York.
Peter BLUME, Gaylordsville, Connecticut.
Irving BLUMENTHAL, New York.
Mrs. Lathrop BROWN, New York.
Harold CASH, New York.
CITY OF BOSTON, Massachusetts.
Stephen C. CLARK, New York.
Miss Katharine CORNELL, New York.
Theron J. DAMON, Concord, Massachusetts.
Arthur F. EGNER, South Orange, New Jersey.
Paul ELUARD, Paris.
EXCELSIOR SAVINGS BANK, New York.
THE FEDERAL ART PROJECT OF THE WORKS PROGRESS ADMINISTRATION, Washington, D. C.
Marshall FIELD, New York.
Ernest FIENE, New York.
Edsel B. FORD, Dearborn, Michigan.
Miss Anna GLENNY, Buffalo, New York.
Philip GOODWIN, New York.
A. Conger GOODYEAR, New York.
Mrs. Charles W. GOODYEAR, Buffalo, New York.
Miss Adelaide Milton de GROOT, New York.
Mrs. Edith Gregor HALPERT, New York.
Mrs. Charles R. HENSCHEL, New York.
Earl HORTER, Philadelphia, Pennsylvania.
JEWISH THEOLOGICAL SEMINARY OF AMERICA, New York.
Clyde P. JOHNSON, Cincinnati, Ohio.
Mrs. George F. KAUFMAN, New York.
Henry G. KELLER, Cleveland, Ohio.
Lincoln KIRSTEIN, New York.
Arthur LEE, New York.
The LEWISOHN COLLECTION, New York.
Paul MANSHIP, New York.
De Hirsh MARGULES, New York.
Mrs. Pratt McLANE, New York.
Albert E. McVITTY, Princeton, New Jersey.
A. W. MELLON EDUCATIONAL AND CHARITABLE TRUST, Pittsburgh, Pennsylvania.
Arthur MILLIKEN, Simsbury, Connecticut.
Reuben NAKIAN, New York.

Isamu Noguchi, New York.
Miss Violet Organ, New York.
Frank C. Osborn, Manchester, Vermont.
Mrs. Robert B. Osgood, Boston, Massachusetts.
Mrs. John Parkinson, Jr., Westbury, New York.
Harry T. Peters, New York.
Frank K. M. Rehn, New York.
Mrs. Stanley Resor, Greenwich, Connecticut.
Mr. and Mrs. Elmer Rice, New York.
Dr and Mrs. C. J. Robertson, Pelham Manor, New York.
Edward G. Robinson, Hollywood, California.
Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.
Albert Rothbart, Ridgefield, Connecticut.
Mme Helena Rubinstein, New York.
The Estate of Mary H. Rumsey, New York.
Homer Saint-Gaudens, Pittsburgh, Pennsylvania.
Miss Helene Sardeau, Croton-on-Hudson, New York.
Mr. and Mrs. Lesley Green Sheafer, New York.
Mrs. Alexander Quarrier Smith, Charleston, West Virginia.
Mrs. Diego Suarez, New York.
James Johnson Sweeney, New York.
Robert H. Tannahill, Detroit, Michigan.
Mrs. Samuel A. Tucker, New York.
Abraham Walkowitz, Brooklyn, New York.
Gertrude Vanderbilt Whitney, New York.
John Hay Whitney, New York.
Mrs. Payne Whitney, New York.
Mr. and Mrs. John F. Wilkins, Washington, D. C.
Marguerite Zorach, New York.
William Zorach, New York.

A. C. A. Gallery, New York.
The American Folk Art Gallery, New York.
E. C. Babcock Art Galleries, New York.
Boyer Galleries, New York.
Douthitt Gallery, New York.
The Downtown Gallery, New York.
Durand-Ruel, New York.
The East River Gallery, New York.
Ferargil Galleries, New York.
Grand Central Art Galleries, New York.
Kennedy and Company, New York.
Frederick Keppel and Company, New York.
Kleemann Galleries, New York.
M. Knoedler and Company, New York.
C. W. Kraushaar Art Galleries, New York.
The Macbeth Gallery, New York.
Midtown Galleries, New York.
Milch Galleries, New York.
Frank K. M. Rehn Gallery, New York.
Valentine Gallery, New York.
Walker Galleries, New York.
The Weyhe Gallery, New York.

Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts.
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts.
Albright Art Gallery, Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, New York.
William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
Canajoharie Library and Art Gallery, Canajoharie, New York.
The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois.
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.
The Detroit Institute of Arts Detroit, Michigan.

Fort Worth Museum of Art, Fort Worth, Texas.
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.
William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri.
The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota.
The Newark Museum, Newark, New Jersey.
The Brooklyn Museum, Brooklyn, New York.
The Metropolitan Museum of Art, New York.
The Museum of Modern Art, New York.
Whitney Museum of American Art, New York.
Musée du Jeu de Paume, Paris.
Musée du Louvre, Paris.
Pennsylvania Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania.
Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island.
Springfield Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts.
Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.
Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts.

SECTION D'ARCHITECTURE

Les photographies et les maquettes proviennent des collections suivantes :
(The following have contributed photographs or models to the Architecture Section of the exhibition) :

Architects' Emergency Committee.
Dr. Walter Curt Behrendt.
Brooklyn Technical High School.
Brown University, Providence, Rhode Island.
Colonial Williamsburg, Inc.
Walker Evans.
Federal Writers' Project of the Works Progress Administration.
Forest Products Laboratory of the U. S. Department of Agriculture.
Walter Gropius et Marcel Breuer.
A. Lawrence Kocher.
F. S. Lincoln.
Museum of the City of New York.
Richard J. Neutra.
Philadelphia Savings Fund Society.
Pratt Institute, Brooklyn, and the Historic American Buildings Survey.
The Resettlement Administration (Farm Security Administration).
Santa Fe Railroad.

SECTION PHOTOGRAPHIQUE

Les épreuves exposées dans la Section photographique de l'Exposition proviennent des collections suivantes :
(The photographs have been selected from the following collections) :

Miss Berenice Abbott, New York.
Mr. W. G. Russell Allen, Boston.
The Boston Public Library.
Miss Margaret Bourke-White, New York.
Mr. Pat Candido, New York.
Mrs. Imogen Cunningham.
The Detroit News.
Mr. Eliot Elisofon, New York.
The L. C. Handy Studios, Washington, D. C.
Mr. Edward S. Hawes, Boston.

Mr. Lewis W. Hine, Hastings-on-Hudson, New York.
Mr. George Platt Lynes, New York.
Mr. Ira W. Martin, New York.
Mr. A. Hyatt Mayor, New York.
The Peabody Museum, Salem, Mass.
Mr. Walter Scott Shinn, New York.
La Société Française de Photographie, Paris.
Mr. Peter Stackpole, New York.
Mr. Robert Taft, Lawrence, Kansas.
The Union Pacific Railroad Company, New York.
Mr. Willard Van Dyke, New York.
Mr. William D. Vandivert, Chicago.
Mr. Edward Weston, Los Angeles, California.
Mr. Richard Wurts, New York.

SECTION CINÉMATOGRAPHIQUE

L'industrie américaine du Cinématographe a généreusement coopéré avec the Museum of Modern Art Film Library pour l'organisation de la Section cinématographique de l'Exposition.

(The American film industry has generously cooperated with the Museum of Modern Art Film Library in making possible the Film Section of the exhibition.)

TABLES CHRONOLOGIQUES COMPARATIVES

Le but de ces brèves chronologies est de donner un aperçu synchronique de quelques noms et de quelques événements de l'histoire des États-Unis et de sa culture. Elles ont été préparées avec l'aide du personnel du Museum of Modern Art.

A. H. B. Jr.

1. Histoire (politique, économique, sociale).
2. Technologie.
3. Littérature.
4. Architecture.
5. Peinture et sculpture.
6. Photographie.
7. Cinéma.

ANNÉE	HISTOIRE	TECHNOLOGIE	LITTÉRATURE	ARCHITECTURE
	Espagnols au Sud-Ouest.			
1600	(Français au Canada.) Anglais en Virginie et en Nouvelle Angleterre.			Style espagnol du Sud-Ouest.
	Hollandais à New York.			
1650	Les Anglais prennent New York; ils colonisent la Pennsylvanie et les Carolines.		Exploration.	Bâtiments semi-médiévaux anglais et hollandais du littoral atlantique.
1700	Débuts des guerres anglo-françaises. Les Français en Louisiane.		Théologie. *Mather.*	Débuts du style georgien provenant du *Manuel du constructeur.*
	Grains, bois, fourrures au Nord; tabac dans le Sud.		*Edwards.*	Style georgien dans les 13 colonies.
1750	Les Anglais prennent Québec. Les colonies s'opposent à l'Angleterre.	Expériences de Franklin.	*Franklin.*	Style espagnol en Californie.
	Guerre de l'Indépendance 1776-1781; Alliance Française 1778.			
	Constitution de 1788. Washington Président.	Égreneuse de coton de Whitney.		Style de la République Fédérale : *Bulfinch.*
1800	Jefferson Président. Napoléon vend la Louisiane.	Bateau à vapeur de Fulton. Canaux.		Néo-classicisme : *Jefferson.*
	Guerre contre l'Angleterre 1812-1814.			
	Population 7.500.000. Migrations occidentales. La poussée démocratique. Jackson Président.	Chemins de fer. Acier au creuset. Moissonneuse de McCormick.	*Washington Irving.* *Fenimore Cooper.*	Style néo-gothique.
	Industrie et grains au Nord; Coton et tabac dans le Sud.	Photographie.	*Edgar Allen Poe.*	Emploi de la fonte dans la construction. Architecture régionale en bois.
	Guerre Mexicaine : le Sud-Ouest conquis. Controverse sur l'Esclavage.	Caoutchouc vulcanisé. Télégraphe de Morse. Les clippers.	*Thoreau.* *Emerson.* *Melville.*	
1850	Population 23.000.000.	Machine à coudre. Voie ferrée à Chicago en '53.	*Hawthorne.*	L'architecture s'inspire naïvement à divers styles du passé, les adaptant à de nouveaux usages.
	Lincoln Président.	Acier Bessemer.	*Longfellow.*	L'ornement de la scie mécanique et du tour.
	Guerre de Sécession 1861-1865.			
	Reconstruction. L'immigration augmente. Mines, bois et grains dans l'Ouest.	Voie ferrée en Californie '69. Pont de Brooklyn. Téléphone de Bell. Gratte-ciel métallique.	*Whitman.*	*H. H. Richardson.*
	L'industrie surpasse l'agriculture. Formation des Trusts et des Syndicats.		*Mark Twain.*	Gratte-ciel métallique. *Louis Sullivan.*
	La Foire Mondiale de Chicago en 1893.	Lumière électrique. Automobile.	*Henry James.*	La Foire Mondiale de Chicago en 1893 : Classicisme. Éclectisme académique.
	Guerre avec l'Espagne en 1898.	Cinéma.	*Stephen Crane.*	
1900	Population 76.000.000. Théodore Roosevelt Président. Woodrow Wilson Président. Guerre Mondiale de 1914.	Aéroplane. Canal de Panama.	*Edith Wharton.* *Jack London.* *Theodore Dreiser.*	*Frank Lloyd Wright.* Béton armé. Disciples académiques de l'École des Beaux-Arts.
	Armée américaine en France 1917-1918.			
	E. U. A. nation créancière. Panique financière de 1929. Population 122.775.046 (1930). F. D. Roosevelt : Le New Deal.	Émissions de T. S. F. 25.000.000 d'autos. « Tennessee Valley Authority. »	*Gertrude Stein.* *Eugene O'Neill.* *Sinclair Lewis.* *Mencken, T. S. Eliot.* *Hemingway.* *Dos Passos.*	Influences européennes : *a.* « Modernisme » (Paris, 1925). *b.* « Moderne » (Le Corbusier, Gropius, etc.). Habitations subventionnées par les fonds publics : la maison préfabriquée.

PEINTURE, SCULPTURE, ARTS GRAPHIQUES	PHOTOGRAPHIE	CINÉMA	ANNÉE
			1600
Premiers portraits.			1650
L'influence anglaise prédomine.			1700
Copley.			1750
Guerre de l'Indépendance 1776-1781 ; Alliance Française 1778.			
Les jeunes peintres américains vont étudier à Londres sous leur compatriote *West.* *Stuart.*			1800
Guerre contre l'Angleterre 1812-1814.			
« Le Grand Style » (manqué). *Allston.* *Morse.* Art populaire américain. *Audubon* et *Catlin.*			
Le paysage américain de l'école « Hudson River ».	Daguerréotypie, env. 1840. *Southworth* et *Hawes.*		
Genre américain : *Bingham.* Nature morte. Influence de Düsseldorf.	Calotypie (clichés papiers). Procédé au Collodion humide, et « ambrotype » (positifs directs).		1850
Lithographies de *Currier et Ives.*			
Guerre de Sécession 1861-1865.			
L'influence des maîtres de Barbizon. *Inness.* *Whistler* en Europe. *Homer* et *Eakins.* *Ryder.* *Saint-Gaudens.* *Cassatt* en France.	*Brady* et *Gardner :* Photographies militaires. Procédé au gélatino-bromure. *Muybridge :* Photographies de la locomotion animale.		
Impressionnisme.	Eastman Kodak : le photographe amateur. Débuts du reportage photographique. Photographie « pittoresque ».	Le kinétoscope d'Edison 1895. Premières actualités.	
« Les huit ».	*Stieglitz* et la Photo-Sécession.	« Le vol du rapide » de *Porter.* *Sennett :* « slapstick ».	1900
Armory Show : modernisme.	La revue *Camera Work* 1902-1917.	Les « Westerns » de *Ince.* Les grands films de *Griffith.*	
Armée américaine en France 1917-1918.			
Le modernisme se développe. « Scène américaine. » Influence mexicaine. Le « réalisme social. »	Photographie abstraite. « Photographie pure. »	Les Films américains atteignent une circulation mondiale. *Charlot.*	
Projets artistiques gouvernementaux. Peintures murales. Reprise du modernisme.	Photographie documentaire. Appareil à petit format. Succès des revues de photo-actualité.	L'influence allemande. Films documentaires. Films sonores. *Disney :* « Mickey Mouse ». Nouveaux films en couleur.	

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE AUX ÉTATS-UNIS

Pour un Américain, écrire sur l'art aux États-Unis lorsqu'on s'adresse au public français, n'est pas facile. Le lecteur se trouve à 5.000 kilomètres, et, sous l'angle de la relativité, ce qui sépare le lecteur français du commentateur américain ne s'exprime ni en distance ni en temps.

L'exposition du Musée du Jeu de Paume durera quelques semaines, et elle ne peut être qu'un échantillonnage. Pourtant, elle permettra au public français, dont la réputation d'esprit critique n'est plus à faire, de former son opinion, puis, selon son caprice, de rectifier ou d'ignorer ce qui va suivre; d'ailleurs, je sens parfaitement que « ce qui va suivre » souffrira forcément du « mal qu'on fait à la vérité, comme dit Thomas Mann, en l'abrégeant et en la comprimant ».

I. — L'ART DE L'ÉPOQUE COLONIALE

Au début du XVII^e^ siècle, exception faite de la Floride, il n'y avait aucune colonie sur la côte Atlantique du territoire actuel des États-Unis. En 1650, les Anglais étaient établis en Virginie, dans le Maryland et, plus au Nord, dans les États dits de la Nouvelle-Angleterre. Les Hollandais occupaient la Nouvelle-Amsterdam, qui devait devenir New York, et les Suédois, l'État de Delaware.

Vers l'an 1700, les Anglais qui, en passant, avaient enlevé New York aux Hollandais, s'étaient installés en Pensylvanie, où les Allemands les suivirent bientôt, et dans les Carolines, où les Français, émigrant à la suite de la Révocation de l'Édit de Nantes, devaient les rejoindre.

L'art était le moindre souci des colons, que des besoins élémentaires tels que la demeure, la chasse nourricière et la conquête du sol, ou même les combats avec les Peaux-Rouges pour maintenir le terrain conquis, préoccupaient au premier chef. Il leur fallait aussi, pour se procurer les objets de première nécessité que produisait l'Europe, coutellerie, peinture pour le bâtiment, vin, briques, envoyer là-bas le poisson, les fourrures, les bois, le tabac, le rhum et le riz que leur fournissaient leurs colonies. D'Europe, aussi, venaient les esclaves noirs prélevés en Afrique.

Le Portrait.

En Nouvelle-Angleterre, les œuvres de piété et l'enseignement dominaient la culture des colons. Cependant, les Puritains accordaient à leur vanité la satisfaction de faire exécuter leur portrait. On en fit une quantité considérable. Dans les États du Sud, où les riches planteurs s'évertuaient à copier les coutumes de la classe élégante anglaise et les traditions des Huguenots, les portraitistes étaient aussi fort occupés.

Certains des noms de ces peintres nous sont parvenus, mais, comme cela arrive fréquemment, les plus beaux portraits de l'époque coloniale sont anonymes. C'est le cas des portraits des enfants Gibbs, exécutés à Boston en 1670 (Album, fig. 1). Bien que postérieurs de cinq ans à la mort de Poussin, le style de ces portraits marque un retard de plus d'un siècle. Cependant, comme œuvres d'art, ils sont empreints d'une charmante et archaïque dignité. Ce sont les primitifs de l'art américain.

Au cours du XVIII^e^ siècle, les colonies prospérèrent. Entre 1700 et 1750, leur population quadrupla, et le nombre de portraitistes grandit en proportion. Certains étaient nés là, d'autres venaient d'Europe. Des noms français, hollandais, suédois et allemands, apparaissent de temps à autre, mais les Anglais prédominent.

Copley.

Parmi les portraitistes de l'époque coloniale, le plus éminent fut John Singleton Copley, né à Boston, de parents Irlandais, vers 1738. Il surpassait déjà ses maîtres locaux lorsque, au beau milieu de sa brillante carrière, les troubles politiques précédant la Guerre d'Indépendance le contraignaient à s'expatrier en Angleterre. Il s'établit à Londres en 1774 et y resta jusqu'à sa mort, en 1815, s'étant fait une situation enviable parmi les peintres anglais.

A juste titre, les Américains sont fiers des portraits que Copley fit à Boston. Il y manque l'air « mondain » et l'élégance souvent superficielle de cette École anglaise, à laquelle se rattacha l'œuvre ultérieure de Copley. Parmi la gracieuse et subtile compagnie des portraits français du temps, ils auraient été un peu déplacés, comme Franklin lui-même à la Cour de Louis XVI. Mais ces Copley, avec leur surface laborieuse et comme émaillée, témoignent d'une puissance d'expression des caractères, d'une solidité de forme et d'une intégrité — à la fois technique et spirituelle — dignes à notre sens, de leurs meilleurs contemporains européens (Album, fig. 2 et 3).

II. — DE LA GUERRE DE L'INDÉPENDANCE A LA GUERRE CIVILE, 1776-1861.

Les Américains à Londres.

Copley ne fut pas le premier peintre américain qui réussit à Londres. Son prédécesseur, Benjamin West, contribua à la création de l'Académie Royale

de Peinture de Londres en 1766. A la mort de Reynolds, en 1792, il fut appelé à présider ce corps fameux. De là pendant de longues années il régna sur l'art officiel anglais.

Il attira de nombreux élèves américains, dont certains montrèrent un tel talent que, peu après la fin du siècle, à Paris, David posa cette question au peintre américain Rembrandt Peale, « comment il se faisait que les meilleurs peintres anglais fussent tous Américains ? ».

Stuart.

Pendant bien des années après la Révolution, la jeune République demeura sous l'influence de la culture anglaise, et les Américains continuèrent à séjourner à Londres pour travailler sous la conduite de Benjamin West. Puis ils commencèrent à retourner en Amérique. Le plus distingué, de beaucoup, fut Gilbert Stuart qui, après une carrière extraordinairement brillante à Londres et à Dublin, rentra aux États-Unis en 1792. Il avait, disait-il, « un intense désir de faire le portrait de Washington ». Il le peignit trois fois d'après nature et reproduisit plus tard son modèle en d'innombrables variations et répliques. La manière de Stuart était simple et vive, sa touche, sûre et sensible. Il aimait les tonalités. Il savait pénétrer le caractère de ses modèles et il pratiquait beaucoup moins que les peintres anglais, ses contemporains, l'art de flatter le modèle en lui prêtant une élégance conventionnelle. Il fut, après la Révolution, le principal portraitiste de la bonne société américaine et le meilleur peintre de son pays (Album, fig. 4).

« Le Grand Style ».

Stuart était un portraitiste, dans le sens le plus étroit du mot; mais bon nombre de jeunes Américains, sortis des ateliers de West et de David, avaient de plus larges ambitions. Les uns, comme Trumbull, s'appliquaient à retracer les épisodes de la guerre de l'Indépendance : ils peinaient sur de vastes compositions. D'autres, comme le prodigieux Washington Allston, préféraient les sujets empruntés à l'antiquité classique ou à la Bible. Certains de ces hommes eurent la vie très difficile. Ils auraient à peine pu réussir même en Europe, où seulement Napoléon et quelques autres souverains pouvaient commander et payer les grandes scènes historiques.

La montée de la Démocratie.

Les États-Unis accueillaient assez froidement ces toiles gigantesques qui étaient parfois envoyées de ville en ville pour émerveiller les habitants. De telles compositions coûtaient trop cher et elles perdaient trop vite leur sens et leur actualité car la civilisation des États-Unis subissait des altérations même plus rapides et plus radicales que celle de l'Europe. Vers 1825, la frontière avait été reculée au delà des montagnes, et toute la vallée du Mississipi était intégrée aux États. On avait racheté la Louisiane à Napoléon en 1803. Vers 1850, le Sud-Ouest et la Californie avaient été conquis sur le Mexique. Les canaux et les voies ferrées se multipliaient dans l'Est, les bateaux à vapeur

sillonnaient le Mississipi et des pistes cochères traversaient le continent, de l'Atlantique au Pacifique. Cette expansion vers l'Ouest fit surgir une nouvelle classe d'Américains qui n'avaient que peu de sympathie, en fait de politique et de culture, pour les représentants des anciennes familles du XVIII^e siècle (négociants et banquiers depuis longtemps établis dans le Nord, planteurs des États du Sud) qui s'étaient disputé le pouvoir pendant les cinquante premières années de la République. La guerre de 1812 contre l'Angleterre, qu'on a appelée parfois la seconde Guerre d'Indépendance, accentua l'isolement des États-Unis, qui fut achevé par le triomphe des forces de la démocratie, déterminé, en 1828, par l'élection d'Andrew Jackson, « le champion du peuple ».

Le déclin du goût.

La nouvelle démocratie rejeta l'art européen dans sa tradition classique comme fit la bourgeoisie française sous Louis-Philippe; et les académies récemment fondées s'emplirent peu à peu d'hommes aptes à pourvoir aux appétits des philistins. Des artistes tels que Trumbull et Allston furent de plus en plus négligés. Même ceux qui faisaient des portraits pour vivre durent satisfaire les goûts nouveaux : on leur demandait un banal réalisme. Quelques hommes de talent abandonnèrent la peinture et réussirent dans les inventions mécaniques. Robert Fulton, un élève de West, inventa un sous-marin et un bateau à vapeur; Samuel Morse, qui avait appartenu à l'école d'Allston à Londres, trouva dans l'invention de la télégraphie un nouveau champ d'activité inventive. Morse fut le premier à annoncer à l'Amérique l'invention de la daguerréotypie, procédé qui permettait de faire à meilleur marché les portraits servilement fidèles que demandait le public.

La fin de l'école du XVIII^e siècle.

Le portrait de Lafayette par Morse, dont nous reproduisons une étude, fut exécuté lors de la visite que l'illustre Français fit aux États-Unis en 1825 (Album, fig. 5). Par la technique et le sentiment du style, il appartient à la fin de l'école anglo-américaine, comme le paysage, si largement peint, de Neagle (Album, fig. 7). Deux paysages plus anciens que nous exposons, présentent un contraste significatif. Celui d'Allston est fidèle au grand style romantique, et rappelle Salvator Rosa, tandis que la *Vue du Niagara* de Trumbull est un exemple précoce du paysage panoramique américain. Par la suite l'école de la Rivière Hudson devait, en ce genre, produire en abondance des toiles assez ennuyeuses.

Réalisme et « Genre Américain ».

Le naïf engouement pour le réalisme créa une vogue pour l'œuvre des peintres de nature morte et de trompe-l'œil. Le premier et l'un des plus distingués fut Raphaelle Peale, dont le chef-d'œuvre (Album, fig. 6) vient d'être redécouvert par une génération sensible, à son tour, aux sortilèges du réalisme (comme du surréalisme) en peinture. Cet artiste si malencontreusement

prénommé Raphaelle, avait trois frères, Rembrandt (que David estimait), Rubens et Titien. Leur père, le portraitiste C. W. Peale (1), ne leur avait pas donné seulement des noms, mais aussi une éducation de peintres; comme ses camarades de l'atelier de West, il rêvait d'une renaissance de l'art en Amérique et il avait donné à ses fils des noms en conséquence.

Le rêve s'évanouit; et les fils de Peale trahirent, chacun à sa manière, leurs grands noms. Mais au cours du siècle quelques bons peintres parurent, qui parlaient le langage du peuple. L'un d'eux, George Caleb Bingham, « l'artiste du Missouri », avait grandi sur les rives du Mississipi dans l'atmosphère des romans de Mark Twain : *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn*. Né sur la frontière, Bingham était, du moins dans ses premières œuvres, qui furent les meilleures, aussi indifférent aux traditions de l'art européen que l'étaient ses clients. Il était intégralement et heureusement un homme de son temps et de son milieu, un citoyen influent, une personnalité bien connue; il lui arriva même d'emporter une élection politique grâce à l'éloquence de sa propagande picturale. Mais son talent descriptif de la vie quotidienne reposait sur son sentiment instinctif de la composition et sur une technique saine bien qu'un peu littérale. Il fut l'un des meilleurs artistes américains du milieu du siècle (Album, fig. 8).

« Poussin » contre « Le Nain ».

On peut dire qu'auprès d'Allston, Poussin manqué, Bingham joua le rôle d'un Le Nain. Leur exemple illustre le dilemme de l'artiste américain : doit-il suivre la grande tradition européenne, ou tourner le dos à l'Europe et rester purement et simplement Américain ? L'art du XVII^e^ siècle en France et aux Pays-Bas nous apporte une réponse convaincante. Dans tout pays moderne civilisé, il y a place pour l'expression d'art international comme pour celle d'art national; elles peuvent se manifester simultanément chez différents artistes ou dans un même homme. Cependant, cela a fait l'objet de sérieuses contestations pour l'artiste et le public américain, depuis le début du XIX^e^ siècle, contestations actuellement plus passionnées que jamais.

Artistes-Savants.

Deux peintres que l'on compte parmi les plus distingués de la période antérieure à la guerre de Sécession furent des savants autant que des artistes. John James Audubon, fils d'un officier de l'escadre de de Grasse, consacra sa vie à la peinture des oiseaux d'Amérique. Quelques-uns de ses dessins, dont nous possédons des reproductions en gravures, ont leur place parmi les plus belles œuvres de l'époque (Album, fig. 9). George Catlin fut un peintre enthousiaste de l'Indien d'Amérique. Il ne chercha pas à ennoblir son modèle, comme avaient fait Chateaubriand ou même Cooper, mais il saisit et exprima cette dignité héréditaire que ni fards ni plumes ne peuvent dégrader.

(1) Représenté à l'exposition par un portrait en pied de Washington provenant des anciennes collections royales du Château de Versailles (ne figure pas au catalogue).

III. — L'ART POPULAIRE AMÉRICAIN

A mi-chemin de ce bref aperçu sur l'art américain, nous ne pouvons omettre de citer les artistes populaires, artisans et amateurs, qui furent, sans doute, les premiers peintres et sculpteurs américains et qui continuent jusqu'à ce jour à produire des œuvres dont la valeur esthétique dépasse, de loin, leurs modestes intentions. Il y eut même des périodes, comme le milieu du siècle dernier, où ce qui sortit des mains des artistes populaires semble, sous l'angle esthétique, supérieur, dans l'ensemble, au médiocre académisme auquel l'artiste professionnel devait se conformer pour satisfaire ses clients.

Les nombreux ouvrages que l'on range, parfois assez légèrement, sous l'étiquette : « art populaire », sont, en fait, extrêmement variés dans leur caractère comme dans leur origine. Dès les débuts de l'époque coloniale, il y eut des artisans nés du peuple et formés selon les traditions provinciales, qui peignaient des enseignes, des portraits « enluminés », qui sculptaient des pierres tombales, des appeaux pour la chasse au canard, ou des bustes pour l'avant des navires, ou encore, plus tard, ces indiens de bois peint qui ornent la devanture des marchands de tabac; ces ouvrages n'étaient rien d'autre que leur gagne-pain. Le superbe cheval de fonte, destiné à servir de girouette (Album, fig. 68) et le portrait d'enfant (Album, fig. 67) sont les œuvres d'artisans dont les noms sont aujourd'hui presque tous perdus.

Il y eut aussi une autre sorte d'art populaire : la peinture à l'aquarelle, sur porcelaine, velours ou papier, faite à la maison par les jeunes filles et les femmes. Ce sont, en général, des copies de quelque gravure représentant des fruits ou un paysage. Mais on y trouve souvent de l'originalité et parfois même une extraordinaire sensibilité, comme dans la nature morte (Album, fig. 70).

Un troisième genre, important aussi, fut celui des amateurs qui ont parfois connu une gloire de clocher, et dont la réputation s'est étendue maintenant au pays entier, grâce aux expositions et à la publicité. Ils sortaient pour la plupart de la classe des artisans; mais c'est à un officier de marine que nous devons plusieurs des plus anciens portraits qui soient restés en Nouvelle-Angleterre.

L'artiste populaire le mieux doué du début du XIX^e^ siècle fut Edward Hicks, peintre de voitures et prédicateur Quaker, qui vécut à Newton, en Pennsylvanie. Il peignit des paysages et des allégories dont la plus fameuse est *Le royaume paisible*. On y voit William Penn traitant avec les Indiens. Des animaux d'utopie biblique font un digne premier plan à la scène (Album, fig. 69). Joseph Pickett de Pennsylvanie, qui est aussi représenté dans cette exposition, était charpentier et constructeur de bateaux. Un fermier inconnu de l'Indiana sculpta avec une émouvante sincérité le prédicateur Henry Ward Beecher en prière, la face levée vers le ciel (Album, fig. 71).

Images populaires.

Touchant de près à l'art du peuple, mentionnons encore les images populaires du XIX^e siècle, les images d'Épinal des États-Unis. Les plus réussies furent les lithographies publiées par Currier et Ives; on en vendit des centaines de milliers d'exemplaires dans toute l'Amérique. Des paysages, des scènes sentimentales, des incidents de voyage, les merveilles techniques de l'ère des machines, tout cela représenté de façon à frapper les esprits simples, avec un sentiment du pittoresque robuste et sans vergogne. Ces images nous donnent aujourd'hui plus de plaisir que les « peintures à la main », qui, à la même époque, remportaient les suffrages aux expositions académiques.

Artistes populaires contemporains.

Aujourd'hui à l'époque des machines, l'art populaire américain se meurt. Mais, comme en France, des artistes isolés, sans formation scolaire, continuent à sortir du peuple et font parfois rougir les professionnels. L'un d'eux, John Kane, était ouvrier aux chemins de fer et peintre en bâtiments. Il vécut à Pittsburgh, et mourut dant la pauvreté en 1934. Son style habituel se place entre celui des peintres populaires français Bauchant et Bombois, mais parfois, comme dans le puissant et obsédant portrait qu'il fit de lui-même (Album, fig. 41), il n'est pas indigne d'être comparé au douanier Rousseau. Le nègre William Edmondson, un sculpteur de pierres tombales de Nashville, Tennessee, a récemment conquis une certaine notoriété grâce à la vigueur et au comique, dont, inconsciemment, il a doué ses personnages bibliques (Album, fig. 66).

IV. — LA PEINTURE DE LA GUERRE CIVILE DE 1861-1865 à 1900.

" The Gilded Age ".

Les quatre années terribles de la guerre de Sécession retardèrent sans les interrompre vraiment « le progrès de la civilisation » à travers le continent américain et l'énergique exploitation des ressources nationales. Les chemins de fer, les mines, le pétrole, produisirent une richesse soudaine auprès de laquelle les fortunes d'avant la guerre semblaient modestes. Les hommes de goût furent consternés par la robuste vulgarité qui triompha dans l'âge d'or d'après la guerre; ce fut un temps plus agressivement philistin que n'avait été l'âge démocratique de Jackson quarante ans auparavant. Un grand artiste, l'architecte Richardson, domina la période par sa forte personnalité, mais la plupart des peintres importants restèrent à l'étranger ou gagnèrent péniblement leur vie en Amérique en enseignant ou en vendant leurs toiles à des amis connaisseurs. Bien entendu, les grands artistes français de la même période étaient encore plus négligés, alors que dans le même temps les œuvres des héros des « Salons », Gérome, Meissonier et Bouguereau se vendaient à des prix exorbitants. Vers la fin du siècle le goût américain s'affina sous l'influence des artistes. Les collectionneurs commencèrent à acquérir avec plus de discerne-

ment et non seulement les œuvres des meilleurs peintres américains, mais encore celles des Français : les Américains comptèrent parmi les amateurs les plus substantiels des maîtres de l'école de Barbizon et des Impressionnistes.

Influences européennes.

Pendant tout le XVIII^e siècle, Londres fut La Mecque des artistes américains, bien qu'au début du XIX^e siècle, Paris et surtout Rome fûssent aussi fréquentés des étudiants américains. Entre 1830 et 1850, on allait à Düsseldorf pour apprendre la manière serrée, aux tons brillants, des tableaux de genre alors en vogue. Mais, après 1850, les Américains commencèrent à aller à Paris, et Paris est demeuré, pour notre art, le foyer le plus ardent d'influence étrangère, position qui n'a été sérieusement contestée que deux fois; vers 1870 par Munich, et aux environs de 1930 par le Mexique.

Les expatriés.

Pendant les années qui suivirent la guerre civile, plusieurs des meilleurs peintres américains, craignant l'inhospitalité des États-Unis, décidèrent de se fixer en Europe. De même, deux cents ans plus tôt, Claude Lorrain et Poussin avaient dû vivre loin de France. Whistler, le plus célèbre d'entre eux, subit l'influence de Courbet, et se rangea au côté de Manet lors de la fameuse bataille des Refusés en 1863. Il passa le reste de sa vie en Angleterre et fut une épine aiguë et persistante dans le flanc du philistinisme Victorien. Ses premières toiles avaient quelque chose du riche coloris de Courbet et de la libre composition de Manet (Album, fig. 11). Plus tard, sous l'influence des Japonais, son art s'affina de plus en plus jusqu'à ce que, dans ses dernières gravures et ses pastels, il atteignît à la plus immatérielle ténuité. En dépit de son esthétique affectée et de son dandysme effronté Whistler exerça une grande influence sur l'art anglais et américain. Le célèbre portrait de sa mère est l'icone type du foyer américain (Album, fig. 12).

Mary Cassatt a subi l'influence de Velasquez et celles de Manet et Courbet, mais elle fut avant tout une admiratrice de Degas. Et Degas lui retournait son admiration. Grâce à lui, elle devint un membre du groupe impressionniste. Elle fit campagne pour l'art impressionniste parmi les collectionneurs américains. Son contemporain, John Singer Sargent, plus qu'elle soucieux de gloire temporelle, fréquenta l'atelier de Carolus-Duran, puis il devint le portraitiste le plus à la mode de sa génération (Album, fig. 13 et 14).

Renaissance de la culture.

Ayant quitté Düsseldorf pour se joindre aux élèves de Couture à Paris, William Morris Hunt allait rentrer définitivement aux États-Unis en 1855. Trop tôt, car, à la fin de sa vie pleine de désillusions, il disait : « Dans un autre pays, j'aurais pu être un peintre. » Mais des hommes comme Hunt, son élève John Lafarge et le sculpteur Saint-Gaudens, eurent une grande influence sur la culture américaine. Grâce à leur expérience cosmopolite, ils purent commen-

cer à rééduquer le goût américain. Cette tâche fut poursuivie par des maîtres comme Chase et Duveneck, qui avaient étudié chez des apôtres de Courbet, à Munich. Chase, en 1889, fit admettre deux œuvres de Manet par le Metropolitan Museum de New York, en un temps où personne n'eût songé à en faire entrer au Louvre.

Poètes et visionnaires : Ryder.

Un certain nombre de peintres tournèrent le dos au turbulent monde américain et se réfugièrent dans un isolement romantique. George Inness, quelque peu influencé par les maîtres de Barbizon, imprégna ses meilleurs paysages d'une rêverie ardente, presque mystique (Album, fig. 15). Une poésie de second plan mais toutefois authentique se dégage de la réticence des personnages de Fuller et des feuilles miroitantes au clair de lune que Blakelock peignait avec une touche lourde et somptueuse qui évoquait les tapisseries.

Albert Pinkham Ryder était un vrai poète et il reste l'un des plus grands artistes américains; il vécut dans la réclusion, demi-saint, demi-bohème. Il choisit pour sujet des lieux communs romantiques : la solitude de la mer pendant la nuit, des scènes de ténébreuse sorcellerie, des forêts enchantées; à force d'en rêver il en dégageait l'essence, pure de toute banalité, et la fixait sur de petites toiles auxquelles la profondeur de son émotion conférait de la grandeur (Album, fig. 16 et 17).

Le sens du fait : Homer et Eakins.

Ryder avait l'œil intérieur du visionnaire. Mais ses deux plus grands contemporains, Homer et Eakins, n'étaient sensibles qu'aux faits tangibles du monde extérieur.

Winslow Homer acquit d'abord sa réputation par ses dessins de la guerre civile qui furent publiés dans une revue, le *Harper's Weekly*. Deux de ses œuvres de jeunesse, sur la guerre civile également, furent admirées à l'Exposition de Paris, en 1867. De même que le *Carnaval* (Album, fig. 18) une de ses premières œuvres, elles étaient d'un riche coloris, négligées dans la composition et richement exécutées. Ultérieurement, sa manière s'éclaira et s'allégea. Elle se fit plus audacieuse (Album, fig. 19). Il attaquait son sujet, scène de chasse, de pêche, canots sur des rapides, puissances de la mer et du vent, avec un enthousiasme de sportman mais sans exagération romantique. « Une fois, disait-il, que j'ai soigneusement choisi mon sujet, je peins exactement ce que je vois. » Mais par un inconscient esprit de synthèse, et parce qu'il mettait un heureux accent sur certains détails, particulièrement dans ses aquarelles magnifiques (Album, fig. 20), il donnait de l'unité à des œuvres qui, sans cela, n'eûssent été que d'excellents instantanés. Elles se distinguent par un clair et vigoureux sentiment du réel, et une maîtrise instinctive de la couleur.

Thomas Eakins apprit à dessiner avec Gérôme et Bonnat à Paris, mais rejeta leur académisme lorsqu'il eut découvert Ribera et Velasquez, en Espagne. Il rentra en 1870 à Philadelphie. Là, pendant quarante ans, il peignit et enseigna sans réussir auprès du public, et sans attirer l'attention de ses confrères.

Il avait la passion de cette forme de la vérité qui, sans sacrifier les apparences les anime d'une vie sous-jacente. Qu'il peignît des rameurs, des portraits ou de sanglantes opérations chirurgicales, toutes ses toiles témoignent de la plus scrupuleuse intransigeance. Par là son œuvre se revêt d'une grandeur qui l'élève bien au delà du documentaire (Album, fig. 21 et 22).

Les indépendants.

Ryder, Homer, Eakins sont généralement considérés comme le triumvirat des plus grands artistes américains de la fin du XIXe siècle. Leurs caractères se ressemblaient peu, leurs œuvres étaient fort différentes. Mais ils avaient en commun une parfaite indépendance vis-à-vis des mouvements européens ou américains, tant par leur esprit que par leur technique. On montra pour leur talent une admiration posthume enthousiaste et peut-être excessive. Mais de leur vivant, la critique et les artistes les avaient peu compris. Ils se sont refusés à composer avec la société de leur temps.

Impressionnistes américains.

Cependant, sans les atteindre, les modes étrangères venaient et passaient. Aux disciples de Millet et de Gérôme succédèrent ceux de Carolus-Duran et de Leibl, puis ceux de Whistler et de Monet.

Parmi les impressionnistes qui eurent de l'influence après 1890, Twachtman fut peut-être le mieux doué; il s'exprimait en tons pâles, avec un sens ferme et extraordinairement subtil des valeurs. Des gens de talent, plus jeunes, tels que Hassam, Lawson et Glackens conduisirent au seuil du XXe siècle la tradition impressionniste qui devint bientôt l'un des styles officiels académiques.

V. — LA PEINTURE AMÉRICAINE DU XXe SIÈCLE

Le milieu.

Il est peut-être bien audacieux de tenter, en un paragraphe, une description des États-Unis pendant la période de transition du XIXe siècle au XXe. La dernière décade du XIXe siècle avait vu se fermer la dernière frontière, se livrer les derniers combats aux Indiens. Dans la guerre contre l'Espagne, les États-Unis s'étaient mis au rang de grande puissance mondiale. Leur situation devait encore grandir après l'ouverture du Canal du Panama, puis s'affirmer considérablement pendant la grande guerre. Vers 1900, le chiffre de la population atteignait 75.000.000. On comptait parmi eux des millions d'immigrants venus du Sud et de l'Est de l'Europe (Ils devaient nous donner quelques-uns de nos artistes les plus distingués). La richesse, elle aussi, s'était énormément accrue, bien que le système économique fût troublé par la formation des trusts et par de fréquents conflits d'ouvriers. Comme en Europe, le rythme de la vie s'était accéléré par la vapeur et l'électricité. L'automobile, le cinéma, la radio allaient bientôt modifier davantage encore l'atmosphère américaine. Tous ces

prodigieux développements du machinisme furent considérés comme des formes de progrès, et leurs conséquences sur la vie humaine ne devaient pas alarmer l'opinion avant qu'éclatât la grande guerre; puis, de nouveau, après les dix années de prospérité inouïe qui suivirent la paix, lors de la dépression qui suivit le mémorable crack de 1929.

" Les huit " de 1908.

Au début du siècle, l'art américain était excédé de « joli », de ce « joli » du portrait à la mode, des suaves allégories murales, des « Académies » et natures mortes comme des paysages impressionnistes.

En 1908, huit peintres firent à New York une exposition qui scandalisa les académiciens. Leur groupe, qui s'intitulait « Les huit » était disparate. Lawson était un des meilleurs impressionnistes américains; Davies était d'un éclectisme intelligent et cultivé, qui l'apparentait à Hunt et à Lafarge et, par son sens poétique, il tenait de Ryder. Prendergast, qui connaissait l'œuvre de Cézanne et de Signac avait infléchi l'impressionnisme vers la décoration, dans le sens de la tapisserie (Album, fig. 23 et 24).

Mais ce furent Robert Henri et ses élèves qui provoquèrent le scandale. Henri avait rapporté de Paris, après 1890, une technique influencée de Manet, Goya et Velasquez. Il réunit autour de lui plusieurs jeunes illustrateurs de Philadelphie, entre autres, George Luks, John Sloan et George Bellows, qui connaissaient la vie de la cité américaine, et trouvaient le bar, le ring et la rue plus intéressants que le paysage ou le nu d'atelier. Leur manière n'était nullement révolutionnaire, mais leurs allures « casseur d'assiettes » et leur amour des bas-fonds fit qu'on baptisa leur groupe « L'École du panier aux ordures » et la « bande noire révolutionnaire ». Ils ramenèrent la peinture américaine à la réalité et devancèrent de vingt ans la mode actuelle des « scènes américaines » (Album, fig. 26, 27 et 28).

Pionniers du modernisme 1908-1914.

La rébellion du « panier aux ordures », en 1908, coïncida à New York avec la naissance du Cubisme à Paris. Mais les Américains, à l'exception de quelques connaisseurs, n'avaient jamais entendu parler de Cézanne, de Gauguin, de van Gogh, et, moins encore, de Matisse et de Picasso. Ils ne restèrent pas longtemps dans cette heureuse ignorance. La même année Alfred Stieglitz entreprit sa longue campagne en exposant pour la première fois en Amérique les dessins de Rodin et des toiles de Matisse, à sa galerie « 291 ». En 1910, il présenta l'œuvre d'Henri Rousseau et en 1911 des aquarelles de Cézanne et des dessins de Picasso. Ces manifestations d'avant-garde n'intéressaient qu'un petit nombre de gens. La première rencontre du grand public avec l' « Art moderne » eut lieu à l' « Armory Show » en 1912-1913. Après New York, Chicago et Boston virent cette énorme exposition. Organisée par les artistes américains, Arthur Davies, Walt Kuhn, Walter Pach, et d'autres, elle comprenait des œuvres des grands maîtres français du XIX^e^ siècle et des révolutionnaires comme Matisse, Brancusi, Picasso, Duchamp, Kandinsky et Lehmbruck.

L'exposition de l'Armory stupéfia le public, mit en rage les peintres et les critiques académiques, et encouragea grandement la naissante avant-garde américaine et ses partisans. Citons parmi les « modernes » Américains d'avant-guerre, qui, pour la plupart avaient étudié à Paris : Weber, Marin, Benton, Kuhn, Walkowitz, Sterne, et, deux artistes un peu plus âgés, Prendergast et Davies. Ils sont pour la plupart représentés à la Salle du Jeu de Paume par des œuvres plus récentes et moins agressives.

L'école réaliste du « panier aux ordures » et l'école moderniste de l'Armory, avec ses idées expérimentales venues du Paris des Fauves et des Cubistes furent les deux principaux mouvements artistiques aux États-Unis dans la décade de l'avant-guerre. L'un était inspiré par des événements artistiques étrangers, l'autre par les aspects de la vie américaine. Ainsi, conformément à son destin, l'histoire de l'art aux États-Unis continuait à s'inspirer des influences européennes, sans cesser de s'intéresser aux aspects de la vie américaine.

Le progrès du mouvement moderne et sa transformation.

L'aile gauche des artistes américains se développa pendant la guerre. Stieglitz, imité par d'autres galeries, continuait à exposer des modernes européens et américains. Les peintres français Duchamp, Picabia et l'Américain Man Ray, lancèrent une sorte de Dadaïsme à New York en 1917. Pascin vint en Amérique et influença le dessin de beaucoup de jeunes artistes. La première vague de modernisme se renforça dans les années d'après-guerre. Elle atteignit son apogée vers 1925. La plupart de ses chefs de file passèrent peu à peu du Cubisme, du dessin abstrait, ou de l'extrême expressionisme, à des formes plus modérées, vers plus de fidélité dans la représentation.

La galerie Stieglitz est restée le centre d'un petit groupe d'artistes très originaux. John Marin, quelque peu influencé par Cézanne et le Cubisme, créa un style expressif en aquarelle. Là, de fugitives lueurs de rivages marins, ou de gratte-ciels étaient cernées ou voilées de rapides lavis en zigzags. Georgia O'Keeffe, la plus connue des femmes peintres américaines d'aujourd'hui, peignait d'une brosse lisse des compositions de fleurs gigantesques et inquiétantes ou des crânes sereins planant sur des déserts. Dove a fait une heureuse application du procédé Cubiste-Dadaïste, qui consiste à combiner des objets réels avec des surfaces peintes (Album, fig. 29, 31 et 32).

Les premières aquarelles de Demuth qui sont des environs de 1918 révèlent une extrême sensibilité un peu morbide. Dickinson, puis Demuth, dans son œuvre postérieure, usèrent d'un certain maniérisme cubiste en des compositions de la plus grande précision. Joseph Stella témoigna d'un sens plus robuste du Cubisme en ses grandes toiles des ponts de New York, et Charles Sheeler abandonna complètement l'art abstrait pour rendre au pinceau ou au crayon d'une façon incroyablement exacte les bâtiments typiques des États-Unis (Album, fig. 33).

L'extraordinaire subtilité technique de Demuth, Dickinson, Sheeler et Blume a suggéré à certains critiques les termes d'école « immaculée » et « précisioniste » (Album, fig. 30, 34, 35 et 54).

Max Weber travailla auprès de Matisse en 1908 et, dès avant la guerre, il avait parcouru toute la gamme de l'expérimentation moderne. Il a maintenant réalisé une synthèse où sa connaissance de Cézanne et du Greco tempère hautement son expression émotionnelle. L'art mesuré et réfléchi de Maurice Sterne est fondé sur une étude approfondie des grands maîtres de l'art classique européen (Album, fig. 36 et 37). Walt Kuhn, Bernard Karfiol et l'Américain-Japonais Yasuo Kuniyoshi, qui, tous furent touchés par le modernisme, sont maintenant des peintres mûrs et vigoureux de figures et de natures mortes (Album, fig. 38, 39 et 40). Speicher et McFee montrent un tempérament plus réservé; leur technique est plus sobre et plus laborieuse (Album, fig. 42). Mattson a quelque parenté avec eux par sa technique, mais son sens poétique et le tranquille mysticisme de ses paysages évoquent l'esprit de Ryder.

Les scènes américaines.

Après 1920, la notation réaliste de la vie américaine qui, en 1908, avait reçu un nouvel élan s'épancha dans une recherche attentive des arrière-plans architecturaux. Ce n'est pas, cependant, l'architecture en soi qui touche Burchfield (Album, fig. 43), mais il éprouve un double sentiment, à la fois satirique et nostalgique, devant la gaucherie du cadre dans lequel la plupart d'entre nous ont grandi, et qui s'en va. Hopper est apparenté à Burchfield, mais il est plus objectif (Album, fig. 44) et Sheeler contient sa passion pour les buildings américains, qu'ils soient granges ou usines, derrière une technique d'une précision glacée.

Régionalisme et Nationalisme.

L'aquarelle de Burchfield que reproduit la figure 43 de l'album représente une scène de petite ville, dans le Nord de l'État de New York; la rue a un air suranné, comme si elle était vieille d'au moins cinquante ans, mais son atmosphère provinciale est authentique. Cette recherche du caractère régional joue un rôle important dans l'art de ces dix dernières années. *La Ferme* de Benton est un pittoresque raccourci de la vie agricole dans le Missouri (Album, fig. 46); dans le *Jury* de Blumenschein on trouve une galerie d'Américains des États du Sud-Ouest (Album, fig. 47). *Les Vieilles Patriotes* de Grant Wood nous propose avec seulement une légère touche d'ironie, les visages de trois descendantes des héros de la Guerre de l'Indépendance. (Album, fig. 48).

Toutes ces toiles nous révèlent la découverte picturale de l'Amérique; et ce qu'elles représentent, ce sont les aspects particuliers, c'est l'atmosphère propre de notre pays. Au XIX^e^ siècle Bingham, Homer, Eakins avaient peint ces mêmes scènes, et plus tard Bellows, Sloan, Hart. Mais ils n'étaient pas conscients du caractère régionaliste, nationaliste de leur œuvre comme furent les peintres dont nous venons de parler. Le régionalisme de ceux-ci est une insurrection contre l'influence de New York sur le goût Américain; leur nationalisme est accompagné d'une violente propagande contre l'art étranger

et son influence « malsaine ». Grâce à l'évidence de leurs intentions, au caractère familier de leurs sujets, et à une publicité intense (rarement sollicitée, d'ailleurs) ces peintres ont acquis une extraordinaire notoriété. Le public des États-Unis s'est enfin vraiment intéressé à la peinture américaine. Et, bien que cet enthousiasme soit né, avant tout, de l'attrait du sujet, il est infiniment préférable à l'indifférence soupçonneuse qui anime assez généralement le monde moderne à l'égard des beaux-arts.

L'influence de la dépression sur le choix des sujets.

Les années de dépression consécutives à la crise de 1929 ont laissé leur trace sur l'art américain. Même aux bonnes époques l'artiste s'est trouvé trop souvent parmi les chômeurs. Après 1930 il devint plus soucieux de ses propres difficultés et de celles que rencontraient des millions de gens, dans son pays. Il en est résulté que le caractère principal des tendances nouvelles de l'art américain, pendant ces dix dernières années, dénote des préoccupations sociales, politiques et économiques. Chez des hommes comme Sloan et Benton on avait déjà pu discerner l'approche discrète de soucis de cet ordre. Mais ils parurent au grand jour à la suite de l'exemple que donnèrent les fameux peintres muraux mexicains, Rivera et Orozco. Tous deux exécutèrent d'importantes commandes aux États-Unis dans les années qui suivirent 1930.

La renaissance de l'art abstrait. Le Surréalisme.

C'est peut-être par réaction contre la peinture soit à tendances sociales, soit de la « scène américaine » que s'est produite, au cours des dernières années, une renaissance du Cubisme et de l'art abstrait qui déclinaient depuis dix ans. Un nombre considérable d'artistes de la jeune génération se sont orientés dans ce sens. Le Surréalisme a, lui aussi, eu ses partisans en Amérique, mais aucun d'entre eux n'a beaucoup contribué au succès du mouvement, sauf le peintre et photographe Man Ray qui a vécu à Paris depuis les jours de Dada.

La nouvelle génération.

Les précédents paragraphes ont peut-être amplifié l'importance de certaines tendances de l'art américain au détriment de son aspect d'ensemble. Il peut donc être utile de terminer ce bref exposé sur la peinture de chevalet par l'examen d'une série de toiles provenant d'artistes qui ont acquis leur réputation au cours des dix dernières années. La plupart sont des hommes de trente à quarante et quelques années. En somme, ils représentent, au moins sous certains de ses traits, la génération qui exprimera notre art dans les années qui vont venir.

Watkins et Brook s'intéressent avant tout à la peinture, le premier avec parfois une violence romantique de sentiment et dans une forme expressionniste, le second avec une disposition à la douceur rêveuse et au lyrisme (Album, fig. 50 et 49). Gorky fut l'un des protagonistes les plus constants de l'art

abstrait; il demeure sous l'influence de Picasso et de Miro (Album, fig. 53). Blume, qui débuta comme prodige parmi les « précisionistes », a peint des fantaisies d'un style tranchant, qui évoque le surréalisme (Album, fig. 54). L'un des plus mordants parmi les caricaturistes de gauche, Gropper, peint avec une verve robuste et satirique (Album, fig. 52). Dans l'œuvre de Marsh, le prolétariat de New York est représenté objectivement bien qu'avec une pointe d'ironie (Album, fig. 51). Mechau rappelle, dans son étude pour une décoration murale au Colorado, le Far West de Buffalo Bill, tandis qu'Alexandre Hogue peint la réalité immédiate, terrible et pourtant pittoresque, de la sécheresse qui récemment a ravagé le Sud-Ouest (Album, fig. 55).

Peinture murale et patronage du gouvernement.

Les étonnantes prouesses de l'école mexicaine de peinture murale et les efforts de certains pionniers américains comme Thomas Benton commencèrent à autoriser l'espoir qu'une nouvelle école américaine de peinture murale ne serait pas impossible.

Auparavant, la décoration murale, tant officielle que privée, avait été, sauf de rares exceptions, le privilège d'artistes officiels ou académiques travaillant en collaboration avec des architectes de mêmes aspirations. Mais récemment des artistes du centre et de la gauche ont eu l'occasion d'exécuter un très grand nombre de peintures murales dans tout le pays.

Ceci se produisit grâce à l'intervention du gouvernement qui, en 1933, au plus bas de la dépression, s'intéressa pour la première fois aux artistes. Tout d'abord, cette intervention prit la forme d'un secours pour les quelques milliers d'artistes qui se trouvaient parmi les millions de chômeurs. Mais cette bureaucratie de tendances libérales permit bientôt aux peintres non académiques d'obtenir des commandes pour la décoration des bâtiments de l'État. Ainsi, presque du jour au lendemain, l'art officiel dont le style et le caractère souffrait de vingt ans de retard, se rattrapa et offrit — par tout le pays — des moyens d'expression de proportions jusqu'alors inconnues.

Une grande partie de la peinture murale, de la peinture de chevalet et de la sculpture exécutées sous le patronage du gouvernement est médiocre et inepte; plus particulièrement la peinture murale, parce qu'elle exige une pratique spéciale et de l'expérience, autant que de l'enthousiasme. Mais les épreuves et les erreurs des années passées ont peut-être fécondé une renaissance de l'art social. Cela fut le vain rêve d'Allston et de Morse, il y a cent ans. Ces créations, cependant, ne ressembleront pas aux ambitieuses allégories et compositions mythologiques de haute volée auxquelles ils avaient aspiré, mais elles seront plus près du goût, de l'entendement et de la vie du peuple Américain.

VI. — LA SCULPTURE AUX ÉTATS-UNIS

Le XIXe siècle.

En dehors des œuvres d'artistes inconnus (1), la sculpture américaine antérieure à la guerre civile n'est pas représentée au Jeu de Paume (2). Ceci est peut-être préférable puisque la plupart des sculpteurs de métier au début du XIXe siècle suivaient une tradition néo-classique abâtardie, qui se prolongea jusque vers 1870. La plupart de ces artistes habitaient de préférence l'Europe et surtout Rome d'où ils expédiaient leurs œuvres sans même prendre la peine de tailler eux-mêmes le marbre.

Les quelques bons sculpteurs qui résidèrent en Amérique rencontrèrent de sérieuses difficultés, particulièrement en ce qui touche le modèle nu. Cependant, quelques excellents portraits furent sculptés durant le milieu du siècle, en un style vigoureux et réaliste.

Vers 1875, le plus éminent sculpteur américain du XIXe siècle, Auguste Saint-Gaudens, rentrait de Paris, imbu de Rude et de Carpeaux. Il exécuta alors, durant un quart de siècle, une longue série de monuments publics remarquables de distinction et de dignité (Album, fig. 56).

Contrastant avec l'urbanité et la maîtrise du style de Saint-Gaudens, des cowboys de bronze ont été modelés avec dextérité et enthousiasme par l'illustrateur Frederick Remington, qui poursuivit jusqu'aux premières années du XXe siècle une tradition de réalisme littéral et naïf (Album, fig. 57).

Le XXe siècle.

George Grey Barnard, le plus intéressant des sculpteurs de la vieille génération, s'était enrichi d'une très profonde connaissance du passé. Il devait beaucoup à Michel-Ange et à Rodin. Il passa bien des années à travailler à un colossal monument aux Morts de la guerre. Son habileté et sa puissance ne sont pas moins évidentes dans ses œuvres de plus modeste envergure, telles que la tête de Lincoln (Album, fig. 58). Gertrude Vanderbilt Whitney est aussi un maître dans le modelage et le sujet héroïque (Album, fig. 59). Le portraitiste Jo Davidson et l'animalier Herbert Haseltine sont, eux aussi, des fervents du modelage réaliste.

Parmi les sculpteurs décoratifs dans la manière archaïque, qui appartinrent à l'Académie Américaine de Rome, Paul Manship a atteint le plus de distinction. Dans les années d'après guerre l'application de ce style archaïsant se généralisa dans l'ornementation des édifices. Mais, récemment, ceux des architectes et des amateurs dont la tendance était le plus moderne, puis,

(1) Cf. Section III de cet essai.

(2) La conservation du Jeu de Paume a exposé à l'entrée de l'Exposition la réplique en bronze de la statue de Washington par Houdon offerte, avant la guerre, au Musée de Versailles par l'État de Virginie et, de ce même maître, les bustes originaux de Washington, Franklin et Lafayette appartenant à l'État français.

pour une large part, le Gouvernement, tous réclamèrent une sculpture architecturale de caractère moins académique.

Plus modernes dans l'esprit, se trouvent quelques sculpteurs de la génération moyenne qui n'ont en aucun sens constitué une école. Jacob Epstein, qui vit à Londres, est parmi les manipulateurs de glaise et de bronze de ce temps, l'un des mieux doués quant à l'originalité et le pouvoir d'évocation (Album, fig. 60); il a conquis une renommée extraordinaire par la puissante rudesse de sa sculpture sur pierre, qu'il a violemment imposée au public anglais.

Aux États-Unis, c'est dans l'œuvre de William Zorach (Album, fig. 62) que l'on peut le mieux saisir l'esthétique de la taille directe et celle de la composition compacte en pierre ou en bois. Robert Laurent est peut-être plus inventif, Elie Nadelman plus élaboré et Maurice Sterne plus sévèrement classique. Gaston Lachaise, qui mourut en 1935, après une vie turbulente, fut le sculpteur le plus agressif et le plus discuté de sa génération. Possesseur de riches moyens, brillant portraitiste, il sculpta le bois avec une finesse décorative; mais il porta ses plus sérieux efforts sur une nombreuse série de formes féminines qui part de la vitalité introspective des premiers bronzes (Album, fig. 61), pour aboutir à des formes d'une magnifique abondance. Ses admirateurs le considèrent comme un très grand artiste.

Céramistes.

L'intérêt pour la sculpture céramique a beaucoup grandi durant les cinq dernières années. Walters, Poor et Aitken sont parmi les maîtres de cet art difficile où le sens de l'humour s'accompagne fréquemment de belles qualités de surface (Album, fig. 63).

La Jeune Génération.

Des jeunes sculpteurs de l'exposition, cinq peuvent être choisis comme les plus représentatifs. Nakian, dans le marbre, Gross dans le bois, travaillant avec un sens élevé des formes compactes. Le portrait de famille de Harkavy marque un retour original vers les sujets prolétaires qui ont récemment attiré tant d'artistes américains (Album, fig. 65). Noguchi est à la fois un modeleur sensible et un courageux expérimentateur de nouveaux concepts. Alexander Calder, de loin le plus connu de nos artistes à l'étranger, a obtenu avec ses « Mobiles », d'enthousiastes acclamations en de nombreuses expositions européennes (Album, fig. 64). Il reçut une éducation d'ingénieur et, bien que les constructivistes et les surréalistes le réclament pour l'un des leurs, il serait « plus juste de voir en lui un individualiste travaillant dans la tradition de l'ingénuité Yankee ».

La variété de la sculpture américaine, comme celle de la peinture étonne par sa confusion, mais pas plus que ne l'est celle des mêmes arts en Europe. C'est sa complexité même, et son caractère multiforme qui font de l'art moderne une fidèle expression de la civilisation d'aujourd'hui.

ALFRED H. BARR, Jr.

PAINTING AND SCULPTURE IN THE UNITED STATES

To write about the art of the United States for the French public is no easy task for an American. He is three thousand miles from his readers, and his readers are in turn three thousand miles from American art. For a brief time and in a concentrated form the exhibition at the Musée du Jeu de Paume will overcome these distances and will permit the French public—the most critical in the world—to form its own judgments and, incidentally, to correct or disregard the following paragraphs which suffer seriously, to use the words of Thomas Mann, from " the harm done to truth by abbreviation and compression ".

I. — COLONIAL ART

In the year 1600 there were no European colonies on the eastern coast of what is now the United States, except the Spanish in Florida. By 1650 the English had settled in Virginia, New England, and Maryland, the Dutch in New Amsterdam (later New York), the Swedes in Delaware. By 1700 the English had taken New York from the Dutch and had settled in Pennsylvania, where they were soon followed by Germans, and in the Carolinas, where they were joined by French Huguenots after the Revocation of the Edict of Nantes.

Art was a minor concern of the colonists, who were preoccupied with the physical problems of life on the new continent, with building, hunting and tilling the soil, fighting the redskins or each other, and shipping back to Europe fish, fur, lumber, tobacco, rum and rice, in exchange for cutlery, paint, wine, bricks, and African slaves.

Portrait Painting.

In New England, piety and learning dominated the cultural life of the colonists; nevertheless the Puritan fathers were not above the vanity of having their portraits painted in considerable numbers. In the South, too, where the rich planters emulated the life of the English landed gentry, or preserved Huguenot traditions, the painters of family portraits were active.

Some of the names of these early painters are known but, as it happens, the finest colonial portraits of the 17th century are by nameless artists. Among these are the portraits of the Gibbs children done in Boston in the year 1670 (Album, fig. 1). Painted five years after the death of Poussin, they seem retarded in style by over a century; yet, as works of art they have a charming and archaic dignity. They are the primitives of American art.

In the 18th century the colonies prospered. The population quadrupled between 1700 and 1750 and the number of portrait painters multiplied in proportion. Some were native born, some came from Europe; French, Dutch, Swedish, German names continue to occur, but the English predominate.

Copley.

Of the colonial portrait painters, the foremost was John Singleton Copley. Born in Boston of Irish parents in 1738 (or 1737), he soon surpassed his provincial teachers and was in the midst of a successful career when the political disturbances preceding the Revolution caused him to move to England in 1774. He died in London in 1815 after having won an honored position among English painters.

Of Copley's Boston portraits Americans have reason to be proud. They lack the worldly and often superficial elegance of the English school to which Copley's own later work belongs; and in the subtle and gracious company of contemporary French portraits they would have seemed as incongruous as Franklin at the court of Louis XVI. But these Copleys, with their painstaking metallic surfaces, show power of characterization, solidity of form, and integrity both of technique and spirit to a degree unsurpassed, we believe, by contemporary European portraits (Album, fig. 2 and 3).

II. — FROM THE REVOLUTION TO THE CIVIL WAR, 1776 to 1861

Americans in London.

Copley was not the first American to succeed in London. His predecessor Benjamin West was instrumental in founding the English Royal Academy in 1766 and, following the death of Reynolds in 1792, he was elected to the presidency, in which position he dominated English official art for many years. He attracted numerous American pupils some of whom were so talented that, shortly after the end of the century, Jacques-Louis David asked the American, Rembrandt Peale, in Paris, " How is it that the best English painters are all Americans ? "

Stuart.

For many years after the Revolution the young Republic of the United States continued to look toward England in cultural matters, and Americans

kept on going to London to study under Benjamin West. In course of time they began to return to America. Of these by far the most distinguished was Gilbert Stuart who, after an extravagantly successful career in London and Dublin, returned to America in 1792, moved, as he insisted, by an " intense desire to paint the portrait of Washington ". This he did, thrice from nature, with innumerable subsequent variations and replicas. Stuart painted simply and quickly with a sure, sensitive touch, a silvery tonality and a fine eye for the character of his sitters, whom he flattered only moderately by comparison with the elegant blandishments practiced by his English colleagues. He was to the generation after the Revolution what Copley had been to the generation before—the foremost portrayer of American ladies and gentlemen and the best American painter (Album, fig. 4).

« The Grand Style. »

Stuart was a portrait painter in the narrowest sense of the term, but many of the young Americans returning from the studios of West and David were more ambitious. Some, like Trumbull, were intent on recording the glories of the Revolutionary War in elaborate historical pictures. Others, like the prodigious Washington Allston, spent their talents on grandiose compositions of classical or biblical subject matter. The careers of some of these men were pathetic in the extreme. They could scarcely have succeeded even in Europe where only Napoleon and a few others could commission and pay for huge historical compositions.

The Rise of Democracy.

The United States was even less receptive to these altiloquent projects, except as traveling sideshows, not merely because they were expensive but because American civilization was changing even more rapidly than European. By 1825 the frontier had been pushed back beyond the mountains to the full length of the Mississippi valley which had been purchased from Napoleon in 1803. By 1850 the Southwest and California had been won from Mexico. Canals and railroads multiplied in the East, steamships plied the Mississippi, and wagon routes stretched across the continent from coast to coast. This expansion westward gave rise to a new class of American who had little sympathy, politically or culturally, with the 18th century gentlemen — long established merchants and bankers in the North, planters in the South — who had been opposing each other in the struggle for power during the first fifty years of the Republic. The War of 1812 with England, sometimes called the Second War of Independence, further isolated the United States, and this independence was confirmed by the political triumph of the new democratic forces through the election of Andrew Jackson, " the people's champion ", in 1828.

The Decline of Taste.

The new democracy rejected art in the classical European tradition, much as did the French bourgeoisie under Louis Philippe; and the newly formed academies were gradually filled with men who could cater to philistine tastes. Artists like Trumbull and Allston suffered bitter frustration. Even those who had to depend upon portraiture for a living were faced by a new and banal taste for exact realism. Certain men of talent turned from painting to find success in mechanical invention. Robert Fulton, a pupil of West's, invented submarines and steamboats; Samuel F. B. Morse, who had studied with Allston in London, diverted most of his creative talent from painting to the invention of telegraphy. Morse, as it happened, was the first to announce to America the French invention of the daguerreotype — a medium which more cheaply and appropriately satisfied the desire for realistic portraits.

The end of the 18th century tradition.

Morse's portrait of Lafayette, of which a study is illustrated (Album, fig. 5), was done during the great Frenchman's visit to the United States in 1825. Its fine brushwork and sense of style belongs to the end of the Anglo-American tradition as does Neagle's broadly painted landscape of the same time (Album, fig. 7). Two earlier landscapes in the exhibition make a significant contrast. Allston's is faithful to the grand Romantic style, recalling Salvator Rosa, but Trumbull's view of Niagara Falls is a very early example of the American panoramic landscape which was later to be the subject matter of the prolific but rather tedious Hudson River School.

Realism and American Genre.

The new and naive taste for realism also found satisfaction in the work of the painters of still life and *trompe l'œil*. The first and one of the best of these was Raphaelle Peale, whose masterpiece (Album, fig. 6) has recently been rediscovered by a generation sensitive once more to the magic of realism (as well as of surrealism) in painting. This artist, so inappropriately named Raphaelle, had three brothers, Rembrandt (admired by David), Rubens and Titian Peale. They were all trained, as well as named, painters by their father the portraitist C. W. Peale (1) who, like his fellow pupils under West, dreamt of a renaissance of art in America and named his sons accordingly.

The grandiose vision faded; and Peale's sons were led in various ways to betray their great names. But as the century wore on a few good painters developed who spoke the language of the people. Among these was George Caleb Bingham, " the Missouri artist " who grew up along the Mississippi in the very atmosphere made famous by Mark Twain's *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*. A product of the frontier, Bingham was, at least in his

(1) A Carge portrait of Washington from Versailles has been added to the exhibition.

early and best work, as indifferent to European traditions as were his patrons, He was completely and happily a man of his time and place, an influential citizen, a public figure who on one occasion won a political election through the eloquence of his painted propaganda. But the obvious illustrative interest of his art rested upon an instinctive gift for composition and a sound, if somewhat literal, technique. He was one of the best American artists of the mid-century (Album, fig. 8).

" Poussin " versus " Le Nain ".

To Allston's Poussin *manqué* Bingham may be said to have played the role of a Le Nain. They epitomize the horns of the American artist's dilemma : should he work in the great international European tradition or should he turn his back on Europe and become " 100% American ". The art of 17th century France and the Low Countries provides an obvious answer. For both kinds of art, the international and the national, can find a place in any civilized modern country, side by side in different artists or even in the same individual. Nevertheless the issue has been a very real one for the American artist and public ever since the early 19th century and is more acutely controversial than ever today.

Artist-scientists.

Two of the most interesting artists of the pre-Civil War period were as much scientists as painters. John James Audubon, the son of a French naval officer of de Grasse's fleet, devoted his life to painting American birds. Some of his designs, preserved in engravings, are among the finest American works of art of the period (Album, fig. 9). George Catlin with similar enthusiasm painted the American Indian, not as Chateaubriand or even Cooper had ennobled him, but still with a sense of his inherent dignity beneath his paint and feathers.

III. — AMERICAN FOLK AND POPULAR ART

Midway in this brief story of American art attention should be given to the popular artists, the craftsmen and amateurs, who were probably the first American painters and sculptors and who have continued till the present day to produce work of an esthetic value far out of proportion to their modest intentions. In fact there have been periods such as the mid-19th century when the product of the " popular artist " seems esthetically superior on the whole to the academic mediocrities with which the ordinary professional artist satisfied his patrons.

The vast amount of material sometimes too simply thought of under the label folk or popular art is actually extremely varied in character and origin. From the earliest times in Colonial America there were craftsmen working in

a provincial popular tradition who painted sign-boards, or crudely " limned " portraits, and carved gravestones, wooden decoys for duck hunting, figure heads for ships or, later, cigar store Indians, all as a matter of everyday routine. The superb cast iron horse designed for a weathervane (Album, fig. 68) and the portrait of a baby (Album, fig. 67) were probably done by craftsmen of this order whose names for the most part are now lost.

Another kind of folk art tradition was domestic, the watercolor paintings on china, velvet or paper done by girls and women in the home. Usually copied from some print of fruit or landscape they occasionally show originality and even extraordinary sensibility as in the still life (Album, fig. 70).

A third and important kind of popular art was produced by amateurs some of whom gained local reputations (which in recent years have become national through modern channels of exhibition and publicity). Most of these amateurs came from the craftsman class but it may be noted that a naval officer painted several of the earliest portraits in New England.

The most distinguished popular artist of the early 19th century was Edwards Hicks, a coach painter and Quaker preacher of Newton, Pennsylvania. He painted landscapes and allegories the most famous of which is the *Peaceable Kingdom* in which the animals of a biblical utopia form a worthy foreground to the scene of William Penn's treaty with the Indians (Album, fig. 69). Joseph Pickett, another Pennsylvania popular artist represented in this exhibition, was a carpenter and boat builder. An unknown farmer of Indiana carved the intensely sincere figure of the great preacher Henry Ward Beecher with his face raised in prayer (Album, fig. 71).

Popular prints.

Closely related to folk art were the popular prints of the 19th century of which by far the most successful were the lithographs published by Currier and Ives and sold by hundreds of thousands throughout America. Views of towns and natural scenery, scenes of sentiment, incidents of sport and travel, the technical wonders of the new mechanical age were all recorded for the common man with a robust and shameless sense of the picturesque. They give us more pleasure today than the " hand painted " prizewinners of contemporary academic exhibitions (Album, fig. 10).

Modern popular artists.

Today in the machine age the traditions of American popular art are dying out but, just as in France, individual artists without formal training continue to appear from the ranks of the people and sometimes put the professionnal to shame. Of these the most important is John Kane, a Pittsburgh railroad workman and house painter who died in poverty in 1934. His ordinary style falls between that of the French popular painters Bauchant and Bombois but occasionally, as in the powerful and haunting self portrait (Album, fig. 41), he approached the throne of Rousseau *le douanier*.

The negro William Edmondson, a tombstone carver of Nashville, Tennessee, has recently won fame by the sculptural vigor and unconscious humor of his biblical figures (Album, fig. 66).

IV. — PAINTING FROM THE CIVIL WAR OF 1861-1865 TO THE YEAR 1900

The Gilded Age.

The four frightful years of the American Civil War retarded but did not seriously interrupt the " progress of civilization " across the American continent and the energetic exploitation of national resources. Railroads, mining, lumber, oil, produced sudden wealth which made pre-War fortunes seem modest. Men of taste were dismayed by the robust vulgarity which triumphed in the post-War Gilded Age, a time more aggressively philistine than had been the democracy of the age of Jackson forty years before. One great artist, the architect Richardson, was able to dominate the period by the force of his personality but most of the important painters either remained abroad or supported difficult lives in America by teaching or by sales to a few discriminating friends. Of course, the great French artists of the same period suffered even more serious neglect during this time when works by the heroes of the *Salons*, Gérôme, Meissonier and Bouguereau, were sold for huge prices. As the century wore on American taste developed under the tutelage of the artists so that collectors began to buy with more discernment not only the work of the best Americans but of the French, too : for Americans were among the leading patrons of the Barbizon and Impressionist masters.

European influences.

Throughout the 18th century London was the Mecca of American artists though early in the 19th century Paris and especially Rome attracted American students. In the 30's and 40's, Dusseldorf provided instruction in the tight, brightly colored genre pictures which were then in demand; but finally, in the 50's, Americans began to go to Paris, and Paris has continued to be the chief center of foreign influence on American art down to the present time, a position seriously contested only twice : in the 1870's by Munich and in the 1930's by Mexico.

Expatriates.

During the post-Civil War years several of the best American painters, fearing the inhospitality of America, chose to stay in Europe—as Claude and Poussin had shunned their native France two hundred years before. Whistler, the most famous of them, came under the influence of Courbet and fought, shoulder to shoulder with Manet, at the famous battle of the *Refusés*

in 1863. The rest of his life he spent in England as the most active thorn in the side of British philistia. His early work had something of Courbet's rich pigment and Manet's informality of composition (Album, fig. 11). Later, under Japanese influence, his art became gradually more refined until in his late prints and pastels it reached the most delicate attenuation. With all his estheticism and dandiacal effrontery Whistler was a very important influence upon English and American art and his famous portrait of his mother (Album, fig. 12) remains the principal icon of American mother-love.

Mary Cassatt also came under the influence of Velasquez, Manet and Courbet but was above all an admirer of Degas. The admiration was mutual so that through Degas she became both an honored member of the Impressionist group and an enthusiastic partisan of Impressionist art among American collectors. In the French school her position is more secure than that of any other American. Her contemporary John Singer Sargent took a more worldly path, and after studying with Carolus-Duran became the most fashionable international portrait painter of his generation.

Men of culture.

William Morris Hunt returned to the United States in 1855 after having left Dusseldorf in order to study with Couture in Paris. He returned too soon for, towards the end of a disappointed life, he remarked : " In another country I might have been a painter. " But such men as Hunt and his pupil John La Farge and the sculptor Saint-Gaudens were of great influence in American culture for through their knowledge and cosmopolitan cultivation they began the re-education of American taste. This process was carried on by such masters of brushwork as Chase and Duveneck, both of whom had studied with the Munich followers of Courbet. It was Chase, for instance, who in 1889 was instrumental in getting two important paintings by Manet into the Metropolitan Museum in New York before any had even been offered to the Louvre.

Poets and visionaries.

A number of painters turned their back on the turbulent American world and found refuge in romantic isolation. Georges Inness (Album, fig. 15), influenced somewhat by the Barbizon masters, saturated his best landscapes of the '70's and '80's with an ardent, almost mystical, sentiment. Fuller's reticent figures and Blakelock's tapestries of moonlit foliage are authentic if minor poetry.

A major poet and one of the greatest American artists was Albert Pinkham Ryder who lived the life of an eccentric recluse, half saint, half bohemian. He took the most obvious romantic subjects, the solitude of the sea at night, scenes of shadowy witchcraft and enchanted forests, and dreamt upon them and distilled them, purified of banality, upon small canvases, grandly designed and deeply felt.

The sense of fact : Homer and Eakins.

Ryder saw with the inner eye of the imagination but two of his greatest contemporaries Homer and Eakins concentrated their efforts upon the external world of fact.

Winslow Homer first won fame for his drawings of the Civil War published in the popular magazine, *Harper's Weekly*. Two of his early paintings, also of the Civil War, were admired at the Paris Exposition of 1867. These were, like the early *Carnival* (Album, fig. 18), richly painted, casual in composition, circumstantial in detail. His later work is colder and fresher in color, and bolder in handling (Album, fig. 19). He attacked his subject matter, hunting, fishing, shooting rapids, the power of the sea and the wind, with the enthusiasm of the sportsman but without a trace of romantic exaggeration. He said : " When I have selected the thing carefully I paint it exactly as it appears. " But " selection ", unconscious simplification and emphasis, especially in his magnificent watercolors (Album, fig. 20), gave esthetic unity to works which might otherwise have been merely powerful snapshots. It is their splendid color and their simple, clear and cogent sense of actuality which distinguishes them.

Thomas Eakins learned to draw under Gerôme and Bonnat in Paris but rejected their academic ideals after discovering Ribera and Velasquez during a trip to Spain. He returned, in 1810, to Philadelphia where he painted and taught for forty years, working entirely without popular success and with little professional recognition. Eakins was possessed by a passion for truth which without sacrificing factual appearances penetrates beneath them. Whether painting oarsmen, or portraits, or bloody surgical operations, his uncompromising integrity gave his work power and dignity which transcends its documentary character.

A triumvirate.

Ryder, Homer and Eakins are often considered as the triumvirate of great American artists of the late 19th century. They were men of very different character and their art has little in common, but they were alike in several significant ways : they were remarkably independent of either European or American movements both in spirit and technique; in spite of enthusiastic and possibly exaggerated posthumous recognition they were not generally admired or understood by contemporary artists and critics; and they made no compromise with the society in which they lived.

American Impressionists.

Without affecting such men, foreign fashions in American art rose and fell around them. The followers of Millet or Gerôme were succeeded by the followers of Carolus-Duran and Leibl and these by the followers of Whistler and Monet.

Of the American Impressionists who came to power in the 1890's Twacht-

man was perhaps the finest artist, painting pallid canvases with a firm and extraordinarily subtle sense of values. Younger men of talent such as Hassam Lawson and Glackens carried the Impressionist tradition into the 20th century when, gradually, it was accepted as one of the official academic styles.

V. — TWENTIETH CENTURY AMERICAN PAINTING

The Background.

It is perhaps impertinent in a paragraph to attempt to describe the United States at the turn of the century. The previous decade had seen the closing of the last frontier and the last Indian battles. It had seen, too, the War with Spain which made the United States conspicuously a World Power, a position which was shortly to be emphasized by the Panama Canal and then enormously augmented during the World War. By 1900 her population had reached 75,000,000 including many millions of recent immigrants from southern and eastern Europe (who were to furnish some of the finest modern American artists). Wealth, too, had increased enormously though the body economic was disturbed by the formation of Trusts and frequent labor troubles.

As in Europe the tempo of life had been quickened by steam and electricity. Automobiles, movies and the radio were soon to change the atmosphere of the American world still more. All of these prodigious developments of the machine were, however, still looked upon as progress and their effects upon human life were not to be seriously questioned by the general public until the Great War, and then again, after a lapse of ten years, during the depression which followed the crash of 1929.

" The Eight " of 1908.

American art at the beginning of the new century was surfeited with prettiness, the prettiness of fashionable portrait painting, of idealistic mural allegories, of academic figure and still-life painting, and of Impressionist landscapes.

In 1908 eight painters held an exhibition in New York which scandalized the academicians. The group, calling, itself " The Eight ", was various in character. Lawson was one of the best American Impressionists; Davies a cultivated and intelligent eclectic in the line of Hunt and La Farge, but with something of Ryder's poetry; and Prendergast, who knew the work of Cézanne and Signac, had transmuted Impressionism into decorative, tapestry-like patterns (Album, fig. 23 and 24).

But it was Robert Henri and his pupils who caused the uproar. Henri had returned from Paris in the '90's with a technique influenced by Manet, Goya and Velasquez. He gathered around him several young Philadelphia illustrators, among them, George Luks, John Sloan and George Bellows, who knew the life of the American city, and found its bars, prizefights and street scenes more exciting than landscapes or studio nudes. Their way of

painting was in no sense radical but their he-man swagger and "un-artistic" love of low-life caused them to be called an "ash can school" and a "revolutionary black gang". They brought American painting back to reality and anticipated by twenty years the present fashion for the "American Scene" (Album, fig. 26, 27 and 28).

Pioneers of modernism 1908-1914.

The "ash can" rebellion of 1908 occurred in New York in the same year as the birth of Cubism in Paris. But Americans, save for a few individuals, did not even know of Cézanne, Gauguin and van Gogh, much less of Matisse and Picasso. They were not long to remain in happy ignorance. In this same year in New York Alfred Stieglitz began his long guerilla campaign with the first American exhibitions of Rodin drawings and the work of Matisse at his "291" gallery. In 1910 he showed the work of Henri Rousseau, in 1911 Cézanne watercolors and Picasso drawings.

These pioneer exhibitions, important as they were, reached but a few people. The American public was first confronted by "modern art" on a large scale at the colossal "Armory Show" of 1912-1913, held first in New York then in Chicago and Boston. Organized by the alert American artists Arthur Davies, Walt Kuhn, Walter Pach, and others, this exhibition included work of the great French artists of the 19th century and such younger European revolutionaries as Matisse, Brancusi, Picasso, Duchamp, Kandinsky and Lehmbruck.

The "Armory Show" astounded the public, enraged academic painters and critics, and greatly encouraged the budding American *avant-garde* and their partisans. Some of the most noted pre-War American modernists, most of whom had studied in Paris, were Weber, Marin, Benton, Kuhn, Walkowitz and Sterne and, somewhat older, Prendergast and Davies. They are for the most part represented in this exhibition by later and somewhat milder work.

The "ash can" school of realistic American subject matter, and modernist "Armory Show" artists with their experimental ideas fresh from the Paris of Fauvism and Cubism — these were the two principal movements in American art in the decade before the War; and it is consistent with the history of American painting that one of these should have been inspired by events abroad, the other by an interest in aspects of American life.

The growth of the first modern movement and its transformation

The left wing of American art grew stronger during the War. Stieglitz, now joined by other galleries, continued to show modern Europeans and Americans. The French artists, Duchamp, Picabia and the American, Man Ray, started a variety of Dadaism in New York in 1917. Pascin came to America where he influenced the draftsmanship of many young Americans. The first wave of modernism continued to gain strength in the years just

after the War, but it had reached its climax by 1925. Most of its leaders turned gradually from Cubism, or abstract design, or extreme expressionism, to more moderate and representational forms.

Stieglitz' gallery has remained the center of a small group of highly original American artists. John Marin, influenced to some extent by Cézanne and Cubism, developed an expressive watercolor style in which sudden glimpses of sea coast or skyscrapers are framed and veiled by rapid zig-zag washes of color. Georgia O'Keeffe, the most renowned of living American women painters, used a smooth brushstroke in painting compositions of gigantic and disquieting flowers or serene skulls hovering over deserts. Dove has made effective use of the Cubist-Dada device of combining in his pictures real objects with painted surfaces (Album, figs. 29, 31 and 32).

Demuth's early watercolors of around 1918 suggest an extreme, almost morbid, sensibility. Dickinson, and Demuth in his later work, applied certain Cubist mannerisms to compositions of the utmost precision. Joseph Stella made a more robust use of Cubism in his large canvases of New York bridges, but Charles Sheeler deserted abstract art entirely to make fastidious paintings and drawings of American buildings (Album, fig. 33). The extraordinary technical refinement of Demuth, Dickinson, Sheeler, and Blume have caused some critics to speak of an "immaculate" or "precisionist" school of American painting (Album, fig. 30, 34, 35 and 54).

Max Weber studied with Matisse in 1908 and before the War had run the whole gamut of modern experiment. He has now made a synthesis in which an understanding of Cézanne and El Greco tempers highly emotional expression. Maurice Sterne's measured and deliberate art is based upon a thorough study of the classic European masters (Album, figs. 36 and 37).

Walt Kuhn, Bernard Karfiol and the Japanese-American Yasuo Kuniyoshi, all of whom were once affected by modernism, are now mature and vigorous painters of figures or still life (Album, figs. 38, 39 and 40). Speicher and McFee are more restrained in temperament and more sober and painstaking in technique (Album, fig. 42). Mattson is related to them in technique but his poetry and quiet mysticism of landscapes calls to mind the spirit of Ryder.

"The American Scene."

During the 1920's an interest in the realistic observation of American life, which had been promoted by the "ash can" school of 1908, continued but with an emphasis at first upon architectural backgrounds. It is not, however, an interest in architecture *per se* which moves Burchfield (Album, fig. 43) but a mixed feeling, half satirical, half nostalgic, for the awkward and now rapidly disappearing environment in which most Americans have grown up. Hopper is related to Burchfield but is more objective (Album, fig. 44), and Sheeler disciplines his love for American buildings, whether barns or factories, behind a technique of icy precision.

Regionalism and Nationalism.

Burchfield's watercolor, illustrated in figure 43, represents a scene in a city in upper New York State; it has the general character of a *démodé* American street of fifty years ago, but it has also a specific provincial or regional flavor. This emphasis upon regional character has been a very important factor in American painting of the last ten years. Benton's *Homestead*, for instance, is a picturesque epitome of a Missouri farm (Album, fig. 46); Blumenschein's painting of a jury is a gallery of Southwestern Americans (Album, fig. 47); Grant Wood's neatly painted *Daughters of the American Revolution* presents, with only a slight element of caricature, the face of the mid-western lady patriot (Album, fig. 48).

All these paintings are phenomena of the pictorial discovery of America in its most idiosyncratic aspects. Such 19th century artists as Bingham, Homer and Eakins had of course painted the American scene, too, as had the later Bellows, Sloan and Hart but not with the self-conscious nationalism and regionalism of the current movement — nationalism which has involved violent propaganda against modern foreign art and its influence; regionalism which has expressed a healthy revolt against New York's influence upon American taste. Thanks to obvious sentiment, familiar subject matter and intensive (though mostly unsolicited) publicity the painters of the American scene have achieved an extraordinary popularity. The American public has at last taken a real interest in American painting. And even though this enthusiasm is aroused primarily by the immediate appeal of subject matter, it is certainly better than the suspicious indifference with which the fine arts are ordinarily regarded in the modern world.

The effect of the depression on subject matter.

The years of depression following the financial crash of 1929 have had their effect on American art. Even in good times the artist had been too often among the "unemployed". In the early 1930's he became more aware of his own difficulties and of those of millions of his fellow-countrymen. As a result the chief new current in American art during the past ten years has been inspired by an awareness of social, political and economic problems. This state of mind had already been implicit in some of the work of such men as Sloan and Benton; and it was greatly stimulated by the example of the famous Mexican mural painters, Rivera and Orozco, both of whom executed important commissions in the United States during the early 1930's.

The revival of Abstract Art; Surrealism.

Perhaps in reaction to "American scenism" and social consciousness there has been a considerable revival in the last few years of an interest in Cubism and abstract art which had languished during the previous decade. This rebirth has attracted a considerable number of the youngest generation of artists. Surrealism too has had its American adherents though none has

made important contributions to the movement except the painter and photographer Man Ray who has lived in Paris since the days of Dada.

The younger generation.

The past few paragraphs have perhaps overemphasized certain conspicuous movements in American art at the expense of a more general view. It may be well therefore to end this brief account of American easel painting by reviewing a series of canvases of artists who have won reputations during the past ten years. Most of them are by men in their thirties or early forties so that they represent, in something of its variety, the generation which will dominate American art during the coming years.

Watkins and Brook are painters who seem primarily interested in painting, the former at times violently romantic in feeling and expressionist in form; the latter gentle and lyrical (Album, fig. 50 and 49). Gorky has been one of the most steadfast American abstract artists, working under the influence of Picasso and Miro (Album, fig. 53). Blume, who began as a prodigy among the " precisionists " has painted sharply realized fantasies suggesting Surrealism (Album, fig. 54). One of the most mordant left-wing caricaturists, Gropper, carries his robust satirical laughter into his paintings (Album, fig. 52). In Marsh's work the New York proletariat is seen objectively though with a slightly ambiguous humor (Album, fig. 51). Mechau recalls the Romantic West of Buffalo Bill in his study for a mural decoration in Colorado but Alexandre Hogue paints the immediate reality, frightful though still picturesque, of the recent drought in the dust bowl of the Southwest (Album, fig. 55).

Mural Painting and Government Patronage.

The remarkable prowess of the Mexican school of mural painting and certain pioneer efforts of Americans such as Thomas Benton began to arouse interest in the possibility of an American school of mural painting.

Previously mural decoration, both official and private, had been, with rare exceptions, the privilege of official or academic artists working in collaboration with like-minded architects. But recently artists of the center and left have had the opportunity of painting scores of murals throughout the country.

This has come about through the intervention of the Government, which in 1933, during the depths of the depression, began for the first time to take an interest in the artist. At first this interest was primarily a matter of relief for the few thousand artists among the millions of unemployed. But a bureaucracy with liberal sympathies soon made it possible for non-academic artists to obtain important mural commissions in Government buildings. In this way, almost overnight, official art, which had been retarded in style and character by about twenty years, was brought up to date and permitted expression throughout the country on a scale hitherto unimagined.

Much of the mural painting, easel painting and sculpture done under New Deal patronage is mediocre and inept; especially mural painting, a field which requires training and experience as well as enthusiasm. But out of the trial and error of the past years may come a renaissance of public art such as Allston and Morse dreamed of in vain one hundred years ago. It will not, however, resemble the highflown allegories and mythologies to which they aspired but something closer to the taste and understanding and life of the American people.

VI. — SCULPTURE IN THE UNITED STATES

The 19th Century.

Except for the work of nameless craftsmen (1), American sculpture of before the Civil War is not represented in the exhibition. Perhaps this is just as well since most of the work by professional American sculptors of the early 19th century was done in a feeble neo-classic tradition which lingered on until the 1870's — much of it sent home by expatriates in Rome who did not even trouble to do their own marble cutting. The few good sculptors in America met with serious handicaps, especially in the use of nude models. Nevertheless, several excellent portrait figures were done during the mid-century in a vigorously realistic style.

About 1875 the most successful American sculptor of the 19th century, Augustus Saint-Gaudens, returned from Paris bringing with him a knowledge of Rude and Carpeaux. For a quarter century thereafter he executed a long series of public monuments of remarkable distinction and dignity. Two of his reliefs are included in the exhibition (Album, fig. 56).

In contrast to Saint-Gaudens' urbane mastery of style are the bronze figures of cowboys modeled with dexterity and enthusiasm by the illustrator Frederick Remington who brought the tradition of naïve, literal realism down into the early years of the 20th century (Album, fig. 57).

20th century Sculpture.

George Gray Barnard, the most interesting of the older generation of living American sculptors, has worked with a very wide knowledge of the past and with a special debt to Michelangelo and Rodin. He has spent many years upon a colossal monument to the War dead. His skill and strength are as well seen in less ambitious works such as the head of Lincoln (Album, fig. 58). Gertrude Vanderbilt Whitney is also a master of modelling and heroic silhouette (Album, fig. 59). The portraitist, Jo Davidson, and the animal sculptor, Herbert Haseltine, are other adepts at realistic modelling.

Of the archaistically decorative sculptors trained at the American Academy in Rome, Paul Manship is the most distinguished. In the years after

(1) Cf. section III of this essay.

the War this archaistic style was extensively used for the adornment of buildings but in the past few years the more modern-minded architects and patrons and, to a large extent, the Government, have commissioned architectural sculpture of a less academic character.

More modern in spirit though in no sense forming a consistent school are a half dozen sculptors also of the middle generation. Jacob Epstein, an expatriate living in London, is one of the most original and evocative manipulators of clay and bronze (Album, fig. 60); at the same time he has won extraordinary fame by the crudely powerful stone sculpture which he has imposed upon an outraged British public.

In the United States the esthetic of direct cutting and compact composition in stone or wood are perhaps best seen in the work of William Zorach (Album, fig. 62). Robert Laurent is, perhaps, more inventive, Elie Nadelman more sophisticated, and Maurice Sterne more severely classical.

Gaston Lachaise, who died in 1935, after a turbulent life, was the most provocative and controversial sculptor of his generation in America. He was master of many media, a brilliant portraitist and decorative carver in wood, but his most serious efforts were concentrated upon a long series of female figures which began with the introspective vitality of the early bronze (Album, fig. 61) and ended with forms of unprecedented and magnificent abundance. His admirers consider him to have been a very great artist.

Ceramists.

Interest in ceramic sculpture has greatly increased in the past five years. Walters, Poor and Aitken are among the master of this difficult medium in which a sense of humor is a frequent concomitant of beautiful qualities of surface (Album, fig. 63).

The Younger Generation.

Of the younger sculptors in the exhibition, five may be chosen as representative. Nakian in marble, and Gross in wood, work with a love for carved compact forms. Harkavy's family portrait is an original approach to proletarian subject matter to which so many American artists have recently been drawn (Album, fig. 65). Noguchi is both a sensitive modeller and a bold experimenter with new concepts. By far the best known internationally of younger American artists is Alexander Calder whose " mobiles " have won admiration in many European exhibitions (Album, fig. 64). He was educated as an engineer and although he is claimed by both Constructivists and Surrealists he is perhaps more justly considered an individualist working in the tradition of " Yankee ingenuity ".

The variety of American sculpture, like that of American painting, is bewildering but no more so than is the art of Europe. It is this very complexity and multiformity which makes modern art expressive of modern civilization.

ALFRED H. BARR, Jr.

CATALOGUE

PEINTURES — (PAINTINGS)

ANONYME, travaillait à Boston en 1670.

*1. MARGARET GIBBS. 1670.
Toile 1 m. 03 × 0 m. 84. ***Album***, fig. 1.
Collection de Mrs. Alexander Quarrier Smith, Charleston, West Virginia.

2. ROBERT GIBBS, 1670.
Toile 1 m. 02 × 0 m. 84.
Collection Theron J. Damon, Concord, Massachusetts.

ALLSTON Washington, né à Waccamaw, Caroline du Sud, 1779. Étudia à Rome et à Londres. Mort à Cambridgeport, Massachusetts, 1843.

3. ÉLIE NOURRI PAR LES CORBEAUX (Elijah Fed by the Ravens), 1817.
Toile, 1 m. 25 × 1 m. 84.
Appartient au Museum of Fine Arts, Boston.

BEAL Gifford, né à New York, 1879. Vit à New York.

4. CHEVAUX SOUS LA TENTE (Horse Tent), 1937.
Tempera, 0 m. 51 × 0 m. 76.
Appartient à l'artiste.

BELLOWS George Wesley, né à Columbus, Ohio, 1882. Mort à New York, 1925.

*5. CHEZ SHARKEY (Stag at Sharkey's), 1909.
Toile, 0 m. 91 × 1 m. 25. ***Album***, fig. 28.
Appartient au Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.

6. NEIGE DE PAQUES (Easter Snow), 1915.
Toile, 1 m. 01 × 1 m. 13.
Collection Mrs. Charles W. Goodyear, Buffalo, New York.

7. ELINOR JEAN ET ANNA, 1920.
Toile, 1 m. 55 × 1 m. 69.
Appartient à l'Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

BENTON Thomas Hart, né à Neosho, Missouri, 1889. Vit à Kansas City, Missouri.

*8. LA FERME (Homestead), 1934.
Tempera vernie sur bois, 0 m. 64 × 0 m. 86. ***Album***, fig. 46.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

9. RETOUR À LA MAISON (Going Home), 1934.
Tempera vernie sur bois, 0 m. 61 × 0 m. 51.
Collection Irving Blumenthal, New York.

BIDDLE George, né à Philadelphie, 1885. Vit à Croton-on-Hudson, New York.

10. FRANKIE LOPER, 1937.
Toile, 1 m. 03 × 0 m. 63.
Appartient à the Frank K. M. Rehn Gallery, New York.

BINGHAM George Caleb, né à Augusta County, Virginia, 1811. Mort à Kansas City, Missouri, 1879.

*11. PÊCHE SUR LE MISSISSIPI (Fishing on the Mississipi), 1851.
Toile, o m. 74 × o m. 92. ***Album***, fig. 8.
Appartient à the William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri.

BLAKELOCK Ralph, né à New York, 1847. Mort près d'Elizabethtown, New York, 1919.

12. CAMP INDIEN AU MATIN (Indian Encampment—Morning).
Bois, o m. 56 × 1 m. 17.
Appartient à the E. C. Babcock Art Galleries, New York.

BLUME Peter, né en Russie, 1906. Vit à Gaylordsville, Connecticut.

*13. AU SUD DE SCRANTON (South of Scranton), 1931.
Toile, 1 m. 45 × 1 m. 69. ***Album***, fig. 54.
Appartient à l'artiste.

BLUMENSCHEIN Ernest L., né à Pittsburgh, Pennsylvania, 1874. Vit à Taos, New Mexico.

*14. LE JURY AU PROCÈS D'UN BERGER ACCUSÉ DE MEURTRE (Jury for Trial of a Sheepherder for Murder), 1936.
Toile, 1 m. 18 × o m. 76. ***Album***, fig. 47.
Appartient à the Grand Central Art Galleries, New York.

BOOTH Cameron, né à Erie, Pennsylvania, 1892. Vit à Minneapolis, Minnesota.

15. RUE A STILLWATER (Street in Stillwater), 1936.
Gouache, o m. 37 × o m. 53.
Appartient à the Minnesota Federal Art Project of the Works Progress Administration.

BRACKMAN Robert, né à Odessa, Russie, 1896. Vit à New York.

16. PORTRAIT DE CHARLES A. LINDBERGH (Portrait of Charles A. Lindbergh), 1938.
Toile, o m. 92 × o m. 76. *Appartient à the Macbeth Gallery, New York.*

17. PORTRAIT D'ANNE MORROW LINDBERGH (Portrait of Anne Morrow Lindbergh), 1938.
Toile, o m. 92 × o m. 76. *Appartient à the Macbeth Gallery, New York.*

BROOK Alexander, né à Brooklyn, New York, 1898. Vit à New York.

18. VENT D'ÉTÉ (Summer Wind), vers 1934.
Toile, 1 m. 03 × o m. 66. ***Album***, fig. 49.
Appartient à the Frank K. M. Rehn Gallery, New York.

BROWN Samuel Joseph, né à Wilmington, North Carolina, 1907. Vit à Philadelphie.

19. PORTRAIT DE MRS. SIMMONS (Portrait of Mrs. Simmons), 1936.
Aquarelle, o m. 74 × o m. 52.
Appartient à the Pennsylvania Federal Art Project of the Works Progress Administration.

BURCHFIELD Charles E., né à Ashtabula Harbor, Ohio. 1893. Vit à Gardenville, New York.

20. LE CHANT DE LA CIGALE UN MATIN D'AOUT (The Song of the Katydids on an August Morning), 1917.
Aquarelle, o m. 45 × o m. 55.
Collection Frank K. M. Rehn, New York.

21. VENT DU SOIR (Night Wind), 1918.
Aquarelle, o m. 54 × o m. 55.
Collection A. Conger Goodyear, New York.

22. L'INTERURBAIN (The Interurban Line), 1920.
Aquarelle, o m. 38 × o m. 53.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

23. PROMENADE, 1928.
Aquarelle, o m. 82 × 1 m. 04. ***Album***, fig. 43.
Collection A. Conger Goodyear, New York.

CADMUS Paul, né à New York, 1904. Vit à New York.

24. VÉNUS ET ADONIS (Venus and Adonis), 1936.
Toile, o m. 76 × o m. 92.
Appartient à the Midtown Galleries, New York.

CASSATT Mary, née à Pittsburgh, Pennsylvania, 1845. Vivait à Paris. Morte à Mesnil-Théribus, Oise, 1926.

25. LA FAMILLE.
Toile, o m. 82 × o m. 66.
Album, fig. 13.
Collection Durand-Ruel, New York.

CHASE William Merritt, né à Franklin, Indiana, 1849. Fit ses études à Munich. Mort à New York, 1916.

26. TÊTE D'HOMME (Head of a Man).
Toile, o m. 64 × o m. 52.
Appartient à the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

CIKOVSKY Nicolai, né à Pinsk, Pologne, 1894. Vit actuellement à Washington, D. C.

27. JEUNE FILLE EN VERT (Girl in Green), 1937.
Toile, o m. 92 × o m. 77.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

COLEMAN Glenn O., né à Springfield, Ohio, 1887. Mort à New York, 1932.

28. CHEZ ANGELO (Angelo's Place), 1929.
Toile, o m. 64 × o m. 87.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

COLLINS Alfred Quinton, né à Portland, Maine, 1855. Mort à Cambridge, Massachusetts, 1903.

29. LA FEMME DE L'ARTISTE (The Artist's Wife).
Toile, o m. 69 × o m. 56.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

COPLEY John Singleton, né à Boston, 1737 ou 1738. A travaillé en Amérique jusqu'en 1774. A passé la fin de sa vie en Angleterre. Mort à Londres, 1815.

*30. NICHOLAS BOYLSTON, vers 1767.
Toile, 1 m. 29 × 1 m. 02.
Album, fig. 2.
Appartient au Museum of Fine Arts, Boston.

31. MRS. RICHARD SKINNER (Dorothy Wendell), 1772.
Toile, 1 m. 01 × o m. 78.
Appartient au Museum of Fine Arts, Boston.

*32. MRS. SEYMOUR FORT, vers 1772-1776.
Toile, 1 m. 27 × 1 m. 02.
Album fig. 3.
Appartient au Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

CRISS Francis, né à Londres, 1901. Vit à New York.

33. AMERICANA, 1933.
Tempera, o m. 61 × o m. 92.
Appartient à the Midtown Galleries, New York.

CURRY John Steuart, né à Dunavant, Kansas, 1897. Vit actuellement à Madison, Wisconsin.

34. L'ÉTALON (The Stallion), 1937.
Huile et tempera sur bois, o m. 61 × o m. 77.
Appartient à the Walker Galleries, New York.

DAVIES Arthur B., né à Utica, New York, 1862. Mort en Italie, 1928.

*35. CHAQUE SAMEDI (Every Saturday).
Toile, o m. 45 × o m. 72.
Album, fig. 24.
Appartient au Brooklyn Museum, Brooklyn, New York.

36. PAYSAGE ITALIEN (Italian Landscape), 1925.
Toile, o m. 64 × 1 mètre.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

DAVIS Stuart, né à Philadelphie, 1894. Vit à New York.

37. PAYSAGE AVEC LUMIÈRES DE GARAGE (Landscape with Garage Lights), 1933.
Toile, o m. 81 × o m. 17.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

DEMUTH Charles, né à Lancaster, Pennsylvania, 1883. Mort à Lancaster, 1935.

38. ACROBATES (Acrobats), 1916.
Aquarelle o m. 33 × o m. 20. *Collection Mrs. Lathrop Brown, New York.*

*39. MARINS AU BAL (Dancing Sailors), 1917.
Aquarelle, o m. 20 × o m. 25. ***Album***, fig. 30.
Collection Albert Rothbart, Ridgefield, Connecticut.

40. ILLUSTRATION POUR " THE TURN OF THE SCREW ", PAR HENRY JAMES. (Illustration for Henry James' *The Turn of the Screw*), 1918.
Aquarelle, o m. 20 × o m. 26.
Collection Frank C. Osborn, Manchester, Vermont.

40 *bis*. CYCLISTES ACROBATES (Trick cyclists) 1913.
Aquarelle, o m. 33 × o m. 205.
Appartient au Museum of Moderne Art, New York.

41. MON ÉGYPTE (My Egypt), 1925.
Toile, o m. 92 × o m. 76.
Appartient au Whitney Museum of American Art, New York.

42. AUBERGINE ET TOMATES (Eggplant and Tomatoes), 1926.
Aquarelle, o m. 33 × o m. 49.
Collection Philip Goodwin, New York.

43. COQUELICOTS (Red Poppies), 1929.
Aquarelle, o m. 34 × o m. 50.
Collection Mrs. Edith Gregor Halpert, New York.

DICKINSON Preston, né à New York, 1891. Mort en Espagne, 1930.

*44. INDUSTRIE (Industry), avant 1929.
Toile, o m. 76 × o m. 61. ***Album***, fig. 34.
Appartient au Whitney Museum of American Art, New York.

45. NATURE MORTE AVEC DAME-JEANNE (Still Life with Demijohn), 1930.
Pastel, o m. 71 × o m. 51.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

DOVE Arthur G., né à Canandaigua, New York, 1880. Vit à Geneva, New York.

*46. « NÈGRE VA PÊCHER » (« Nigger Go Fishin' »).
Collage, o m. 51 × o m. 61. ***Album***, fig. 32.
Appartient à the Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.

DU BOIS Guy Pene, né à Brooklyn, New York, 1884. Vit à New York.

47. AMÉRICAINS À PARIS (Americans in Paris), 1927.
Toile, o m. 74 × o m. 93.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

DUVENECK Frank, né à Covington, Kentucky, 1848. A étudié à Munich. Mort à Cincinnati, Ohio, 1919.

48. PRÈS DE SCHLEISSHEIM EN BAVIÈRE (Near Schleissheim, Bavaria), 1880.
Toile, o m. 71 × 1 m. 17. *Collection Clyde P. Johnson, Cincinnati, Ohio.*

49. PORTRAIT DE JEUNE HOMME (Portrait of a Young Man).
Toile, o m. 87 × o m. 67.
Appartient à the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

EAKINS Thomas, né à Philadelphie, 1844. A étudié à Paris. Il retourna à Philadelphie en 1870 où il peignit et travailla pendant quarante ans. Mort à Philadelphie en 1916.

*50. MAX SCHMITT EN PÉRISSOIRE (Max Schmitt in a Single Scull), 1871.
Toile, o m. 82 × 1 m. 18. ***Album***, fig. 21.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

51. CHASSE AUX RÂLES (Pushing for Rail), 1874.
Toile, o m. 33 × o m. 76.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

52. EN BATEAU (Sailing), vers 1874.
Toile, o m 81 × 1 m. 18.
Appartient au Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie.

53. WILLIAM RUSH SCULPTANT SA FIGURE ALLÉGORIQUE DE LA RIVIÈRE. SCHUYLKILL (William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill River), 1877.
Toile, o m. 52 × o m. 67.
Appartient au Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie.

54. LA BAIGNADE (The Swimming Hole), 1883.
Toile, o m. 69 × o m. 92.
Appartient au Fort Worth Museum of Art, Fort Worth, Texas.

*55. LA CHANTEUSE DE CONCERT (The Concert Singer), 1892.
Toile, 1 m. 91 × 1 m. 37. **Album**, fig. 22.
Appartient à the Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie.

EILSHEMIUS Louis Michel, né à Arlington, New Jersey, 1864. Vit à New York.

56. SAMOA, 1907.
Bois, o m. 60 × o m. 70.
Collection Miss Adelaide Milton de Groot, courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

FEININGER Lyonel, né à New York, 1871. A vécu en Allemagne de 1886 à 1936. Vit actuellement à New York.

57. LE PAQUEBOT « ODIN » (Steamship « Odin »), 1927.
Toile, o m. 68 × 1 m. 02.
Appartient à the East River Gallery, New York.

FIENE Ernest, né en Allemagne, 1894. Vit à New York.

58. LOCOMOTIVE (Yard Engine), 1937.
Toile, o m. 61 × o m. 87.
Appartient à l'artiste.

FORD Lauren, né à New York, 1891. Vit à Rye, New York.

59. PETIT SAINT-JEAN (Little Saint John).
Bois, o m. 32 × o m. 24.
Collection Mrs. Cornelius N. Bliss, New York.

FREDENTHAL David, né à Detroit, Michigan, 1914. Vit à Detroit.

60. OCTOBRE (October), 1937.
Aquarelle, o m. 55 × o m. 63.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

FULLER George, né à Deerfield, Massachusetts, 1822. Mort à Brookline, Massachusetts, 1884.

61 BEAUTÉ IDÉALE (Ideal Head), 1882.
Toile, o m. 61 × o m. 51.
Appartient à the Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.

GAY Walter, né à Hingham, Massachusetts, 1856. A vécu à Paris. Mort au Château de Bréau, Seine-et-Marne, 1937.

62. SALON VÉNITIEN (Venetian Interior).
Toile, o m. 65 × o m. 45.
Appartient au Musée du Jeu de Paume.

GLACKENS William J., né à Philadelphie, 1870. Vit à New York.

63. ILE DE CONEY (Coney Island).
Pastel, o m. 22 × o m. 36. *Collection particulière.*

GOLDTHWAITE Anne, née à Montgomery, Alabama. Vit à New York.

64. AVEC SA FILLE (Her Daughter), 1936.
Toile, 1 m. 12 × 1 m. 02.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

GORKY Arshile, né en Russie, 1904. Vit à New York.

*65. COMPOSITION (Painting), 1936-1937.
Toile, 1 m. 02 × 1 m. 23. **Album**, fig. 53.
Appartient à the Whitney Museum of American Art, New York.

GROPPER William, né à New York, 1897. Vit à Croton-on-Hudson, New York.

*66. LE SÉNAT (The Senate), 1935.
Toile, 0 m. 64 × 0 m. 84. **Album**, fig. 52.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

GROSZ George, né à Berlin, 1893. Vit en Amérique depuis 1932.

67. CHÂTIMENT (Punishment), 1934.
Aquarelle, 0 m. 70 × 0 m. 52.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

GUGLIELMI O. Louis, né à Milan, Italie, 1906. Vit à New York. Vint en Amérique en 1914.

68. NOCES DANS SOUTH STREET (Wedding in South Street), 1936.
Toile, 0 m. 76 × 0 m. 61.
Appartient à the New York Federal Art Project of the Works Progress Administration.

HARNETT William M., né à Philadelphie, 1851. Mort en 1892.

69. LE REVOLVER FIDÈLE (The Faithful Colt), 1890.
Toile, 0 m. 57 × 0 m. 49.
Appartient à the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

HART George Overbury (« **Pop** »). né à Cairo, Illinois, 1868. Mort à New York, 1933.

70. CAVALCADE (Riding Ponies, Palisades Amusement Park), 1926.
Aquarelle et pastel, 0 m. 35 × 0 m. 31.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

*71. JURY AU MEXIQUE (The Jury, Mexico), 1927.
Lavis et fusain, 0 m. 36 × 0 m. 49. **Album**, fig. 45.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

72. LE CARROUSEL, OAXACA, MEXIQUE (The Merry-go-round, Oaxaca, Mexico), 1927.
Aquarelle, 0 m. 43 × 0 m. 59.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

73. LE MOULIN, BOUSAADA (The Mill Bousaada), 1930.
Aquarelle, 0 m. 45 × 0 m. 60.
Collection Mrs. John Parkinson, Jr., Westbury, New York.

HASSAM Childe, né à Boston, Massachusetts, 1859. Mort à Easthampton, New York, 1935.

74. ÉGLISE A « OLD LYME » (Church at Old Lyme), 1905.
Toile, 0 m. 76 × 0 m. 79.
Appartient à the Albright Art Gallery, Buffalo, New York

HENRI Robert, né à Cincinnati, Ohio, 1865. Mort à New York, 1929.

*75. PORTRAIT DE GEORGE LUKS (Portrait of George Luks), 1904.
Toile, 1 m. 95 × 0 m. 98. **Album**, fig. 25.
Collection Miss Violet Organ, courtesy the Macbeth Gallery, New York.

HILER Hilaire, né à Saint-Paul, Minnesota, 1898. Vit actuellement à San Francisco.

76. PIGEONS BOULANTS (Pouter Pigeons), 1928.
Gouache, 0 m. 38 × 0 m. 46.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

HOGUE Alexandre, né à Memphis, Missouri, 1898. Vit à Dallas, Texas.

*77. APRÈS LA SÉCHERESSE, LES RESCAPÉS (Drouth Survivors), 1936.
Toile, o m. 76 × 1 m. 22.
Album, fig. 55.
Appartient à the Boyer Galleries, New York.

HOMER Winslow, né à Boston, Massachusetts, 1836. Correspondant de guerre pendant la guerre civile, 1862-1864. Ses premières peintures à l'huile datent de 1862. Installé à Prout's Neck, Maine, en 1884. Il a voyagé en Angleterre, au Canada et aux Antilles. Mort à Prout's Neck, 1910.

78. CROQUET, 1866.
Toile, o m. 48 × o m. 76.
Collection Stephen C. Clark, New York.

*79. LE CARNAVAL (The Carnival), 1877.
Toile, o m. 51 × o m. 76.
Album, fig. 18.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

80. QUATRE PÊCHEURS EN BATEAU, TYNEMOUTH (Four Fisherfolk in a Boat, Tynemouth), 1881.
Aquarelle, o m. 34 × o m. 48.
Collection particulière.

81. RUE À SANTIAGO DE CUBA (Street in Santiago de Cuba), vers 1886.
Aquarelle, o m. 35 × o m. 50.
Collection particulière.

*82. QUATRE COUPS DOUBLES (Eight Bells), 1888.
Toile, o m. 62 × o m. 78.
Album, fig. 19.
Appartient à the Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts.

83. NUIT D'ÉTÉ (Summer Night), 1890.
Toile, o m. 75 × 1 m. 01
Appartient au Musée du Jeu de Paume, Paris.

84. BÛCHERON, ARBRE ABATTU (Woodman and Fallen Tree), 1891.
Aquarelle, o m. 34 × o m. 50.
Appartient au Museum of Fine Arts, Boston.

85. MONTAGNE BRÛLÉE (Burnt Mountain), 1892.
Aquarelle, o m. 34 × o m. 50.
Collection Mrs. Charles R. Henschel, New York.

86. « CANNON ROCK », 1895.
Toile, 1 m. × o m. 99.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

87. DEVANT LA TEMPÊTE (Watching the Breakers : a High Sea), 1896.
Toile, o m. 61 × o m. 97.
Appartient à the Canajoharie Art Gallery, Canajoharie, New York.

88. CANOË DANS LES RAPIDES (Canoe in Rapids), 1897.
Aquarelle, o m. 34 × o m. 52.
Appartient au Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

89. LA PÊCHE A OUANANICHE (Ouananiche Fishing), 1897.
Aquarelle, o m. 28 × o m. 50.
Appartient au Museum of Fine Arts, Boston.

90. GOÉLETTES A L'ANCRE, KEY WEST (Schooners at Anchor, Key West), 1903.
Aquarelle, o m. 70 × o m. 52.
Collection Lewisohn, New York.

*91. RUM CAY, BERMUDA, 1910.
Aquarelle, o m. 37 × o m. 51.
Album, fig. 20.
Appartient au Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts

HOPPER Edward, né à Nyack, New York, 1882. Vit à New York.

92. QUARTIER ITALIEN, GLOUCESTER (Italian Quarter, Gloucester), 1923.
Aquarelle, o m. 34 × o m. 50.
Collection Mrs. John Osgood Blanchard, New York.

93. TOITS À WASHINGTON SQUARE (Roofs of Washington Square), 1926.
Aquarelle, o m. 36 × o m. 51.
Collection Frank K. M. Rehn, New York.

94. LA BOUCLE DU PONT DE MANHATTAN (Manhattan Bridge Loop), 1928.
Toile, o m. 89 × 1 m. 53.
Appartient à the Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts.

*95. PHARE À « TWO LIGHTS » (Lighthouse at Two Lights), 1929.
Toile, o m. 74 × 1 m. 17.
Album, fig. 44.
Collection Mrs. Samuel A. Tucker, New York.

HORTER Earl, né à Philadelphie, 1883. Vit à Philadelphie.

96. NUIT PLUVIEUSE DANS LE QUARTIER CHINOIS (Rainy Night, Chinatown), 1937.
Aquarelle, o m. 51 × o m. 61. *Appartient à l'artiste.*

HOWELL Felicie Waldo, née à Honolulu, 1897. Vit à New York.

97. LE MAÎTRE CUISINIER (The Chef), 1926.
Aquarelle, o m. 24 × o m. 19.
Appartient à the Art Institute of Chicago.

HUNT William Morris, né à Brattleboro, Vermont, 1824. A étudié à Paris. Mort à Weathersfield, Vermont, 1879.

98. PORTRAIT D'IDA MASON (Portrait of Ida Mason), 1878.
Toile, 1 m. 06 × o m. 74.
Appartient à the Museum of Fine Arts, Boston.

INNESS George, né à Newburgh, New York, 1825. Mort en Écosse, 1894.

*99. AVANT L'ORAGE (The Coming Storm), 1878.
Toile, o m. 66 × o m. 99.
Album, fig. 15.
Appartient à the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

JOHNSON Eastman, né à Lovell, Maine, 1824. A étudié à Dusseldorf. Mort à New York, 1906.

100. VANNAGE DU MAÏS DANS LE NANTUCKET (Corn Husking at Nantucket).
Toile, o m. 70 × 1 m. 38.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

JONES Joe, né à Saint-Louis, Missouri, 1909. Vit à New York.

101. NOUS VOULONS PLUS D'ARGENT (We Want More Pay), 1936.
Bois, 1 m. 12 × o m. 87.
Appartient à the A. C. A. Gallery, New York.

KANTOR Morris, né en Russie, 1896. Vit à New City, New York.

102. PARASOL EN DENTELLES NOIRES (Black Lace Parasol), 1931.
Toile, 1 m. 01 × o m. 75.
Appartient à the Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.

KARFIOL Bernard, né de parents américains près de Budapest en 1886. Vit à New York.

*103. DEUX PERSONNAGES ASSIS (Two Seated Figures), 1934.
Toile, o m. 71 × o m. 92.
Album, fig. 39.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

KELLER Henry George, né à Cleveland, Ohio, 1870. Vit à Cleveland.

104. RYTHMES (Rhythms).
Gouache, o m. 38 × o m. 55. *Appartient à l'artiste.*

KENT Rockwell, né à Tarrytown Heights, New York, 1882. Vit à Ausable Forks, New York.

105. ROULEAU POUR APLANIR LA ROUTE (Road Roller), 1909.
Toile, o m. 86 × 1 m. 13.
Appartient à the Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.

KROLL Leon, né à New York, 1884. Vit à New York.

106. LE PARC EN HIVER (The Park, Winter), 1923.
Toile, o m. 91 × 1 m. 23.
Appartient à the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.

KUHN Walt, né à New York, 1880. Vit à New York.

*107. L'HOMME VENU DE L'ÉDEN (The Man from Eden).
Toile, o m. 89 × o m. 76. ***Album***, fig. 38.
Collection A. Conger Goodyear, New York.

KUNIYOSHI Yasuo, né au Japon, 1893. Vint en Amérique en 1907. Vit à New York.

*108. PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JOUEUR DE GOLF (Self Portrait as Golf Player), 1927.
Toile, 1 m. 27 × 1 m. 01. ***Album***, fig. 40.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

LAWSON Ernest, né à San Francisco, 1873. Vit à New York.

109. « THE LITTLE CHURCH AROUND THE CORNER », 1936.
Toile, 1 m. 01 × 1 m. 27.
Appartient à the Ferargil Galleries, New York

LEVINE Jack, né à Boston, Massachusetts, 1915. Vit à Boston.

110. LA FÊTE DE LA RAISON PURE (The Feast of Pure Reason), 1937.
Toile, 1 m. 07 × 1 m. 22.
Appartient à the Massachusetts Federal Art Project of the Works Progress Administration.

LEWANDOWSKI Edmund D., né à Milwaukee, Wisconsin, 1914. Vit à Milwaukee.

111. L'ORGUEIL D'ALGOMA (Pride of Algoma), 1937.
Aquarelle, o m. 55 × o m. 40.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

LIE Jonas, né à Norway, 1880. Vit à New York.

112. VIEILLE ROUTE POUR LE TRANSPORT DES BOIS (Old Logging Road), 1922.
Toile, 1 m. 01 × 1 m. 27.
Appartient à the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

LUKS George Benjamin, né à Williamsport, Pensylvanie, 1867. Mort à New York, 1933.

*113. ELEANOR, 1927. ***Album***, fig. 26.
Toile, o m. 75 × o m. 62.
Appartient à the Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island.

114. PASSAGE A NIVEAU (Railroad Crossing), 1930.
Aquarelle, o m. 36 × o m. 51.
Collection Mr. and Mrs. Lesley Green Sheafer, New York.

MacIVER Loren, née à New York, 1909. Vit à New York.

115. CABANE (Shack), 1934-1935.
Toile, o m. 51 × o m. 61. *Collection particulière.*

MARGULES de Hirsh, né en Roumanie, 1899. Vit à New York.

116. LE PRÉSENT ET LE PASSÉ, GLOUCESTER (Present and Past, Gloucester), 1937.
Aquarelle, o m. 37 × o m. 56. *Appartient à l'artiste.*

MARIN John, né à Rutherford, New Jersey, 1870. Vit à Cliffside, New Jersey.

*117. LE BAS MANHATTAN (Lower Manhattan), 1920. ***Album***, fig. 29.
Aquarelle, o m. 53 × o m. 67. *Collection Philip Goodwin, New York.*

118. LE JONGLEUR (The Juggler),
Aquarelle, o m. 54 × o m. 78. *Collection Philip Goodwin, New York.*

119. ILES DE L'ÉTAT DU MAINE (Maine Islands), 1922.
Aquarelle, o m. 42 × o m. 50.
Collection Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.

120. LE MONT CHOCORUA (Mount Chocorua), 1926.
Aquarelle, o m. 43 × o m. 55.
Appartient à the Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

MARSH Reginald, né à Paris de parents américains en 1898. Vit à New York.

*121. POURQUOI NE PAS USER DU CHEMIN DE FER AÉRIEN ? (Why Not Use the « L »), 1930.
Tempera vernie sur bois, o m. 92 × 1 m. 22. ***Album***, fig. 51.
Appartient à the Whitney Museum of American Art, New York.

MATTSON Henry E., né à Gothenburg, Suède, 1887. Vit à Woodstock, New York.

122. LES AILES DU MATIN (The Wings of the Morning), 1937.
Toile, o m. 92 × 1 m. 27.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

McFEE Henry Lee, né à Saint-Louis, Missouri, 1886. Vit à Woodstock, New York.

123. NATURE MORTE : POMMES ROUGES (Still Life : Red Apples).
Toile, 1 m. 01 × o m. 76.
Appartient à the Frank K. M. Rehn Gallery, New York.

MECHAU Jr. Frank Albert, né à Wakeeney, Kansas, 1903. Vit à Glenwood Springs, Colorado.

124. LES DANGERS DE LA POSTE (Dangers of the Mail), composition pour une décoration murale dans un bureau de poste à Washington, D. C.
Papier sur panneau, o m. 64 × 1 m. 39.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

MORSE Samuel Finley Breese, né à Charlestown, Massachusetts, 1791. A étudié à Londres et en Italie. Inventa le télégraphe. Mort à New York, 1872.

*125. PORTRAIT DU MARQUIS DE LAFAYETTE (Portrait of the Marquis de Lafayette 1825.
Toile, o m. 76 × o m. 63. ***Album***, fig. 5. *Ne figure pas à l'exposition.*
Collection Stuart, the New York Public Library.

NEAGLE John, né à Boston, 1796. Mort à Philadelphie, 1865.

*126. VUE SUR LE SCHUYLKILL (View on the Schuylkill), 1827.
Toile, o m. 63 × o m. 92. ***Album***, fig. 7.
Appartient à the Art Institute of Chicago.

O'KEEFFE Georgia, née à Sun Prairie, Wisconsin, 1887. Vit à New York.

127. ÉCURIES (Stables), 1932.
Toile, o m. 33 × o m. 84.
Collection Robert H. Tannahill, Detroit, Michigan.

*128. CRÂNE DE TAUREAU (Bob's Steer Head), 1936.
Toile, o m. 76 × o m. 92. ***Album***, fig. 31.
Collection Arthur Milliken, Simsbury, Connecticut.

PANDOLFINI Joseph, né en Italie, 1908. En Amérique depuis 1912. Vit à New York.

129. LA NUIT DESCENDRA ET LES VAGABONDS SERONT SANS ABRI (Night will fall and the Homeless shall be without Shelter), 1937.
Tempera, o m. 29 × o m. 20.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

PEALE Raphaelle, né à Annapolis, Maryland, 1774. Mort à Philadelphie, 1825.

*130. APRÈS LE BAIN (After the Bath), 1823.
Toile, o m. 71 × o m. 59. ***Album***, fig. 6.
Appartient à the William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri.

PEIRCE Waldo, né à Bangor, Maine, 1884. Vit à New York.

131. LA FOIRE (The County Fair), 1935.
Toile, o m. 79 × 1 m. 10.
Appartient à the Midtown Galleries, New York.

PHILLIPS Marjorie, né à Bourbon, Indiana, 1895. Vit à Washington, D. C.

132. PETIT BOUQUET (Little Bouquet).
Toile, o m. 39 × o m. 36.
Appartient à the Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.

POOR Henry Varnum, né à Chapman, Kansas, 1888. Vit à New City, New York.

133. LE PÊCHEUR DÉÇU (The Disappointed Fisherman), 1932.
Toile, o m. 76 × o m. 61.
Appartient à the Metropolitan Museum of Art, New York.

PRENDERGAST Charles, né à Boston, 1868. Vit à New York.

134. Paravent (Screen), 1937.
Tempera, 1 m. 42 × o m. 51 (chaque panneau).
Appartient à the C. W. Kraushaar Art Galleries, New York.

PRENDERGAST Maurice, né à Saint-John's, Terre-Neuve, 1859. Mort à New York, 1924.

*135. « PONTE DELLA PAGLIA ».
Toile, o m. 71 × o m. 59.
Album, fig. 23.
Appartient à the Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.

136. « CAMPO VITTORIO EMANUELE », Sienne, 1898.
Aquarelle, o m. 29 × o m. 35.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

137. LE LONG DE LA CÔTE (Along the Coast).
Aquarelle : o m. 37 × o m. 54.
Collection Mrs. Cornelius N. Bliss, New York.

138. SUR LA PLAGE (At the Shore).
Aquarelle, o m. 35 × o m. 50.
Collection Mrs. Cornelius N. Bliss, New York.

PRESTOPINO Gregorio, né à New York, 1907. Vit à New York.

139. VILLAGE, GREEN MOUNTAIN (Green Mountain Village), 1936.
Toile, o m. 51 × o m. 76.
Collection Mrs. Stanley Resor, Greenwich, Connecticut.

RAY, Man né à Philadelphie, 1890. Vit à Paris depuis 1921.

140. LA VOLIÈRE, (The Aviary), 1919.
Airbrush, o m. 70 × o m. 55.
Collection Paul Eluard, Paris.

ROSENTHAL Doris, né à Riverside, Californie. Vit à New York.

141. LES CRITIQUES (The Critics), 1937.
Toile, o m. 61 × o m. 69.
Appartient à the Midtown Galleries, New York.

RYDER Albert Pinkham, né à New Bedford, Massachusetts, 1847. A vécu à New York jusqu'en 1867. Mort à Elmhurst, New York, 1917.

*142. FORÊT D'ARDEN (The Forest of Arden).
Toile, o m. 48 × o m. 38.
Album, fig. 16.
Collection Stephen C. Clark, New York.

143. L'ÉLÉGIE (The Elegy.)
Toile, o m. 31 × o m. 27.
Collection Stephen C. Clark, New York.

144. LA MORT SUR UN CHEVAL PÂLE (Death on a Pale Horse. The Race Track).
Toile, o m. 72 × o m. 89.
Appartient au Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.

*145. CLAIR DE LUNE SUR LA MER (Moonlight Marine).
Bois, o m. 29 × o m. 30.
Album, fig. 17.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

146. CHAMPS À L'AUTOMNE (Autumn Meadows).
Toile sur panneau, o m. 53 × o m. 44.
Appartient au Metropolitan Museum of Art, New York.

147. MACBETH ET LES SORCIÈRES (Macbeth and the Witches).
Toile, o m. 72 × o m. 91.
Appartient à the Feragil Galleries, New York.

SAMPLE Paul Starrett, né à Louisville, Kentucky, 1896. Vit à Pasadena, Californie

148. ROQUE, 1934.
Toile, o m. 61 × o m. 76.
Appartient à the Canajoharie Library and Art Gallery, Canajoharie, New York.

SARGENT John Singer, né de parents américains à Florence, Italie, 1856. Il passa la plus grande partie de sa vie en Europe. Mort à Londres, 1925.

*149. ROBERT LOUIS STEVENSON 1885.
Toile, o m. 51 × o m. 61.
Album, fig. 14.
Collection Mrs. Payne Whitney, New York.

150. CROCODILES (Muddy Alligators), 1917.
Aquarelle, o m. 34 × o m. 52.
Appartient à the Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts.

151. PALAIS À VENISE (Base of a Palace).
Aquarelle, o m. 36 × o m. 51.
Collection Marshall Field, New York.

SCHREIBER Georges, né à Bruxelles, Belgique. 1904. Vit à New York.

152. LE BALCON (The Balcony), 1936.
Aquarelle, o m. 49 × o m. 74.
Appartient à the Whitney Museum of American Art, New York.

SHAHN Ben, né en Russie, 1898. Vit actuellement à Washington, D. C.

153. SIX TÉMOINS AU PROCÈS VANZETTI (Six Witnesses Who Bought Eels from Vanzetti), 1931-1932.
Gouache, o m. 23 × o m. 36.
Collection Mr. and Mrs. Elmer Rice, New York.

SHEELER Charles, né à Philadelphie, 1883. Vit à Ridgefield, Connecticut.

*154. PAYSAGE CLASSIQUE (Classic Landscape), 1931.
Toile, o m. 64 × o m. 82.
Album, fig. 35.
Collection Edsel B. Ford, Dearborn, Michigan.

155. « EPHRATA », 1933-1934.
Toile, o m. 50 × o m. 59.
Appartient à the Springfield Museum of Fine Arts, Springfields, Massachusetts.

SHEETS Millard, né à Pomona, Californie, 1907. Vit à Claremont, Californie.

156. JETÉE DANS LA BRUME (Fog, Notley's Landing).
Aquarelle, o m. 56 × o m. 74.
Appartient à the Milch Galleries, New York.

SLOAN John, né à Lock Haven, Pennsylvanie, 1871. Vit à New York.

*157. McSORLEY'S BAR, 1912.
Toile, o m. 66 × o m. 81.
Album, fig. 27.
Appartient à the Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan.

SOYER Raphaël, né en Russie, 1899. Vit à New York.

158. EMPLOYÉES DE BUREAU (Office Girls), 1936.
Toile, o m. 66 × o m. 61.
Appartient à the Whitney Museum of American Art, New York.

SPEICHER Eugène, né à Buffalo, New York, 1883. Vit à New York.

159. KATHARINE CORNELL, vers 1926. ***Album***, fig. 42.
Toile, 2 m. 11 × 1 m. 13.
Collection Miss Katharine Cornell, New York.

SPENCER Niles, né à Pawtucket, Rhode Island, 1893. Vit à New York.

160. PRÈS DE L'AVENUE A, (Near Avenue A), 1933.
Toile, o m. 77 × 1 m. 02.
Appartient à the Museum of Modern Art, New York.

STELLA Joseph, né en Italie, 1880. Vint en Amérique vers 1896. Vit à New York.

*161. PAYSAGE AMÉRICAIN (American Landscape), 1929. ***Album***, fig. 33.
Toile, 1 m. 98 × 1 m. 01.
Collection Arthur F. Egner, South Orange, New Jersey.

STENVALL John Francis, né à Rawlins, Wyoming, 1907. Vit à Chicago.

162. PALAIS AMÉRICAINS (American Palaces), 1936.
Gouache, o m. 64 × o m. 87.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

STERNE Maurice, né à Libau, Latvia, 1877. Vit actuellement à San Francisco.

*163. JEUNE FILLE DANS UNE CHAISE BLEUE (Girl in Blue Chair), 1928. ***Album***, fig. 37.
Toile, o m. 87 × o m. 61.
Appartient à the Lewisohn Collection, New York.

164. BAZAR, BALI (Bazaar, Bali), 1929.
Toile, o m. 57 × o m. 46.
Appartient à the Lewisohn Collection, New York.

STUART Gilbert, né près de Newport, Rhode Island, 1755. Il travailla à Londres en 1775. Retourna en Amérique en 1792. Mort à Boston en 1828.

*165. Mrs. RICHARD YATES, 1793. ***Album***, fig. 4.
Toile, o m. 76 × o m. 64.
Appartient à the A. W. Mellon Educational and Charitable Trust, courtesy M. Knoedler and Company, New York.

166. GENERAL HENRY KNOX.
Toile, 1 m. 18 × o m. 98.
Appartient à la Ville de Boston, courtesy Museum of Fine Arts, Boston.

THAYER Abbott Handerson, né à Boston, 1849. Mort à Monadnock, New Hampshire, 1921.

167. FEMME AU CAPUCHON BORDÉ DE FOURRURE (Woman with a Fur-lined Hood).
Toile, o m. 52 × o m. 43.
Collection Lewisohn, New York.

TOWNSEND Lee, né à Wyoming, Illinois, 1895. Vit à New York.

168. PANSAGE (Cooling Off).
Toile, o m. 62 × o m. 75.
Collection A. Conger Goodyear, New York.

TRUMBULL John, né à Lebanon, Connecticut, 1756. Étudia à Londres avec Benjamin West. Retourna en Amérique, 1808. Mort à New York, 1843.

169. LES CHUTES DU NIAGARA VUES DE LA RIVE, COTÉ ANGLAIS (View of Niagara Falls from the Upper Bank, British Side), vers 1808.
Toile, o m. 61 × o m. 93.
Appartient à the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

TWACHTMAN John H., né à Cincinnati, Ohio, 1853. Mort à Gloucester, Massachusetts, 1902.

170. LE CERISIER SAUVAGE (The Wild Cherry Tree).
Toile, o m. 79 × o m. 79.
Appartient à the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

WALKOWITZ Abraham, né en Sibérie, Russie, 1880. Vint en Amérique tout enfant Vit à Brooklyn, New York.

171. TROIS ÉTUDES D'APRÈS ISADORA DUNCAN (Three Studies of Isadora Duncan)
Aquarelle, o m. 34 × o m. 21.
Appartient à l'artiste.

WATKINS Franklin Chenault, né à New York, 1894. Vit à Philadelphie.

*172. MANGEUR DE FEU (Fire Eater), 1935.
Toile, 1 m. 64 × o m. 99.
Album, fig. 50.
Appartient à the Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie.

WEBER Max, né à Byelostok, Russie, 1881. Vint en Amérique en 1891. Vit à Great Neck, New York.

*173. TALMUDISTES, 1934.
Toile, 1 m. 27 × o m. 86.
Album, fig. 36.
Appartient à the Jewish Theological Seminary of America, New York.

WHISTLER James Abbott McNeill, né à Lowell, Massachusetts, 1834. Il étudia à Paris et passa la plus grande partie de sa vie en Angleterre. Mort à Londres en 1903.

*174. WAPPING ON THAMES, London, 1861.
Toile, o m. 71 × 1 m. 01.
Album, fig. 11.
Collection John Hay Whitney, New York.

175. LA CÔTE DE BRETAGNE (The Coast of Brittany), 1861.
Toile, o m. 89 × 1 m. 17.
Appartient à the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

*176. LA MÈRE DE L'ARTISTE (The Artist's Mother), vers 1871.
Toile, 1 m. 42 × 1 m. 63.
Album, fig. 12.
Appartient au Musée du Louvre, Paris.

177. LE PETIT BONNET BLEU (The Little Blue Bonnet : Coral and Blue), vers 1898.
Toile, o m. 56 × o m. 43.
Collection Mrs. Pratt McLane, New York.

178. SAN SAMUEL, Venise.
Pastel, o m. 29 × o m. 18.
Collection Mrs. Diego Suarez, New York.

179. UNDER THE FRARI, Venise.
Pastel, o m. 30 × o m. 13.
Collection Mrs. Diego Suarez, New York.

180. RIVA PICCOLA, VENISE (Little Riva, Venice).
Pastel, o m. 29 × o m. 20.
Collection Mrs. Diego Suarez, New York.

181. JEUNE FILLE EN BLEU (The Blue Girl).
Pastel, o m. 27 × o m. 17.
Collection Mrs. Diego Suarez, New York.

182. CANAL, SAN CANCIANO.
Pastel, o m. 28 × o m. 16.
Collection Mrs. Diego Suarez, New York.

WHORF John, né à Winthrop, Massachusetts, 1903. Vit à Boston.

183. ORAGE (Thunderstorm), 1935.
Aquarelle, o m. 38 × o m. 54.
Appartient au Whitney Museum of American Art, New York.

WOOD Grant, né à Anamosa, Iowa, 1892. Vit à Iowa City, Iowa.

*184. VIEILLES PATRIOTES (Daughters of the Revolution), 1932.
Bois, 0 m. 76 × 1 m. 01. ***Album***, fig. 48
Collection Edward G. Robinson, Hollywood, Californie

WRIGHT Joseph, né à Bordentown, New Jersey, 1756. Étudia à Londres avec Benjamin West, 1772. Revint en Amérique en 1782. Mort à Philadelphie, 1793.

185. GEORGES WASHINGTON, 1790.
Toile, 0 m. 53 × 0 m. 43.
Appartient à the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio

ZORACH Marguerite, née à Santa Rosa, Californie, 1888. Vit à New York.

186. LE CIRQUE (The Circus), 1929.
Broderie de laines, 0 m. 56 × 0 m. 61. *Appartient à l'artiste.*

ZORACH William, né en Russie, 1887. Vint en Amérique en 1891. Vit à New York.

187. FIVE ISLANDS, MAINE, 1933.
Aquarelle, 0 m. 38 × 0 m. 48. *Appartient à l'artiste.*

SCULPTURE

AITKEN Russell Barnett, né à Cleveland, Ohio, 1904. Vit à Cleveland, Ohio.

188. CHANT D'ÉTUDIANTS (Student Song), 1932.
Terre cuite vernie, 0 m. 30.
Appartient à the Walker Galleries, New York.

189. FUTILITÉ D'UNE VIE BIEN ORDONNÉE (Futility of a Well-ordered Life), 1935.
Terre cuite vernie, 0 m. 47.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

BARNARD George Grey, né à Bellefonte, Pennsylvanie, 1863. Étudia à Paris. Habita à New-York. Mort en 1938.

*190. ABRAHAM LINCOLN.
Marbre, 0 m. 82. ***Album***, fig. 58.
Appartient à the Excelsior Savings Bank, New York.

CALDER Alexander, né à Philadelphie, 1898. Vit à Connecticut.

*191. MOBILE, 1931.
Métal, 2 m. 14. ***Album***, fig. 64.
Collection James Johnson Sweeney, New York.

CASH Harold, né à Chattanooga, Tennessee, 1895. Vit à New York.

192. NU MASCULIN (Male Nude), 1930.
Bronze, 0 m. 46. *Appartient à l'artiste.*

CLEWS Henry, né à New York en 1876. Étudia aux Etats-Unis et en France. Mort à La Napoule (A. M.) en 1937.

192 *bis*. L'OISEAU FABULEUX.
Bois. *Appartient au Musée du Jeu de Paume, Paris.*

DAVIDSON Jo, né à New York, 1883. Vit à New York.

193. DR. ALBERT EINSTEIN, vers 1934.
Bronze, 0 m. 37. *Appartient au Whitney Museum of American Art, New York.*

DIEDERICH Hunt, né à Nuremberg, Allemagne, 1884. Vit à New York.

194. CHIENS DE CHASSE (Hounds).
Bronze, o m. 51.
Appartient à the Milch Galleries, New York.

EPSTEIN Jacob, né à New York, 1880. Vit en Angleterre.

*195. FEMME SÉNÉGALAISE (Senegalese Woman).
Bronze, o m. 53. **Album**, fig. 60.
Appartient à the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

FAGGI Alfeo, né à Florence, Italie, 1885. Vint en Amérique en 1913. Vit à Woodstock, New York.

196. PORTRAIT DE YONE NOGUCHI (Portrait of Yone Noguchi), 1923.
Bronze, o m. 47.
Appartient à the Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota

FERBER Herbert, né à New York, 1906. Vit à New York.

197. EXTÉNUÉ (Exhausted), 1935.
Pierre, o m. 53.
Appartient à Midtown Galleries, New York.

FERGUSON Duncan, né à Shanghai, Chine, 1901. Vit actuellement à Bâton Rouge, Louisiane.

198. MIMI, 1928.
Bronze, o m. 35.
Appartient au Newark Museum, Newark, New Jersey.

FLANNAGAN John Bernard, né à Woburn, Massachusetts, 1898. Vit à New York.

199. TRIOMPHE DE L'ŒUF (The Triumph of the Egg), 1937.
Pierre, o m. 31.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

GLENNY Anna, née à Buffalo, New York, 1888. Vit à Buffalo.

200. JEUNE JUIVE (Young Jewess), 1935.
Pierre, o m. 64.
Appartient à l'artiste.

GREGORY Waylande, né à Baxter Springs, Kansas, 1905. Vit à Metuchen, New Jersey.

201. JOUEURS DE POLO (Polo Players), 1934.
Porcelaine, o m. 24.
Appartient à la Galerie Boyer, New York.

202. LE BAIN DE SOLEIL (Sun Bathers), 1934.
Porcelaine, o m. 29.
Appartient à la Galerie Boyer, New York.

GROSS Chaïm, né en Autriche, 1904. Vint en Amérique en 1921. Vit à New York.

203. CYCLISTES ACROBATES (Handlebar Riders), 1935.
Bois, 1 m. 05.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

HARKAVY Minna, née en Esthonie, 1895. Vit à New York.

*204. FAMILLE DE MINEURS AMÉRICAINS (American Miner's Family), 1931.
Bronze, o m. 69. **Album**, fig. 65.
Appartient à the Midtown Galleries, New York.

HASELTINE Herbert, Né à Rome, Italie, 1877. Vit à Paris.

205. CHEVAUX GAZÉS (Gassed Horses).
Bronze.
Appartient au Musée du Jeu de Paume, Paris.

LACHAISE Gaston, né à Paris, 1882. Vint en Amérique en 1906. Mort à New York, 1935.

*206. FEMME DEBOUT (Standing Woman), 1912-1927.
Bronze, 1 m. 76.
Album, fig. 61.
Appartient à the Whitney Museum of American Art, New York.

207. PORTRAIT (Portrait Head), 1932.
Bronze, 0 m. 39.
Collection particulière.

LAURENT Robert, né à Concarneau, France, 1890. Vint en Amérique en 1902. Vit à Brooklyn, New York.

208. TORSE (Torso), 1926.
Acajou, 0 m. 62 × 0 m. 51.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

LEE Arthur, né à Trondjhem, Norvège, 1881. Vit à New York.

209. FEMME AGENOUILLÉE (Kneeling Woman), 1937-1938.
Cast stone.
Appartient à l'artiste.

MANSHIP Paul, né à Saint-Paul, Minnesota, 1885. Vit à New York.

210. PORTRAIT DE LA FILLE DE L'ARTISTE (Portrait of the Artist's Daughter). 1930.
Marbre, 0 m. 56.
Appartient à l'artiste.

NADELMAN Elie, né à Varsovie, Pologne, 1885. Vit à Riverdale-on-Hudson, New York.

211. CHEVAL (Horse), 1920.
Bronze, 0 m. 33.
Appartient à Mme Helena Rubinstein, New York.

NAKIAN Reuben, né à College-Point, New York, 1897. Vit à New York.

212. JEUNE VEAU (Young Calf), 1929.
Marbre, 0 m. 38.
Appartient à l'artiste.

NOGUCHI Isamu, né à Los-Angeles, Californie, 1904. Vit à New York.

213. PORTRAIT DE MON ONCLE (Portrait of My Uncle), 1931.
Terre cuite, 0 m. 33.
Appartient à l'artiste

POOR Henry Varnum, né à Chapman, Kansas, 1888. Vit à New-City, New York.

214. HOMME NU ET CROCODILE (Nude and Alligator).
Céramique, 0 m. 51.
Appartient à M. Frank K. M. Rehn Gallery, New York.

215. APRÈS DIX NUITS DANS UN BAR (Ten Nights in a Bar Room).
Céramique, 0 m. 41.
Appartient à the Frank K. M. Rehn Gallery, New York.

REMINGTON Frederic, né à Canton, New York, 1861. Mort près de Ridgefield. Connecticut, 1909.

*216. " BRONCHO BUSTER ".
Bronze, 0 m. 59.
Album, fig. 57.
Appartient à the Douthitt Gallery, New York.

RUMSEY Charles Cary, né à Buffalo, New York, 1879. Mort à Long-Island, New York, 1922.

217. LE DERNIER DE SA RACE (The Last of His Race), 1915.
Bronze, 0 m. 69.
Appartient à the Estate of Mary H. Rumsey.

SAINT-GAUDENS Augustus, né à Dublin, Irlande, 1848. Étudia à Paris. Mort à Cornish, New Hampshire, 1907.

*218. PORTRAIT DE BASTIEN LEPAGE (Portrait of Bastien Lepage), 1880.
Relief de bronze, o m. 62 × o m. 48. ***Album***, fig. 56.
Collection Homer Saint-Gaudens, Pittsburgh, Pennsylvanie.

219. ROBERT LOUIS STEVENSON, 1887.
Relief de bronze, o m. 48.
Collection Homer Saint-Gaudens, Pittsburgh, Pennsylvanie.

SARDEAU Helene, née à Anvers, Belgique 1899. Vit à Croton-on-Hudson, New York.

220. LES AMOUREUX (The Lovers), 1937.
Terre cuite, o m. 97. *Appartient à l'artiste.*

SCARAVAGLIONE Concetta, née à New York, 1900. Vit à New York.

221. JEUNE FILLE LISANT (Girl Reading), 1936.
Terre cuite, o m. 61.
Appartient à the New York Federal Art Project of the Works Progress Administration.

STERNE Maurice, né à Libau, Latvia, 1877. Vit actuellement à San Francisco.

222. TÊTE D'UN LANCEUR DE BOMBE (Head of a Bomb Thrower), 1909.
Bronze, o m. 32.
Appartient à the Lewisohn Collection, New York

WALTERS Carl, né à Fort Madison, Iowa, 1883. Vit à Woodstock, New York.

*223. ELLA, 1927.
Céramique, o m. 43. ***Album***, fig. 63.
Appartient à the Downtown Gallery, New York.

224. PETIT HIPPOPOTAME (Baby Hippo), 1935.
Céramique, o m. 48.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

225. CHEVAL (Horse), 1937.
Céramique.
Collection particulière.

WHEELOCK Warren, né à Sutton, Massachusetts, 1880. Vit à New York.

226. LE MAIRE (The Mayor), 1937.
Lignum vitae, o m. 33.
Collection particulière.

WHITNEY Gertrude Vanderbilt, née à New York. Vit à New York.

*227. MÈRE ET ENFANT (Mother and Child).
Marbre, o m. 89. ***Album***, fig. 59.
Appartient à l'artiste.

ZORACH William, né en Russie, 1887. Vint en Amérique, 1891. Vit à New York.

*228. ENFANT SUR UN PONEY (Child on Pony), 1933.
Pierre, o m. 51. ***Album***, fig. 62.
Appartient à l'artiste

ART POPULAIRE ET ARTISANAL
(POPULAR AND FOLK ART)

Peinture et Dessins Populaires.

ANONYMES.

*229. BÉBÉ SUR SA CHAISE ROUGE (Baby in Red High Chair), vers 1790. Trouvé à New York.
Toile, 0 m. 55 × 0 m. 38. ***Album*** fig. 67.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

230. ENFANT AVEC UN CHIEN (Child with Dog), vers 1800. Trouvé dans le Massachusetts.
Toile, 0 m. 59 × 0 m. 37.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

231. MOÏSE ABANDONNÉ (Moses in the Bullrushes). Trouvé dans le Connecticut.
Aquarelle, 0 m. 49 × 0 m. 61.
Appartient à the American Folk Art Gallery, New York.

232. TABLEAU FUNÉRAIRE : POLLY BOTSFORD ET SES ENFANTS (Mourning Picture : Polly Botsford and Her Children), vers 1813.
Aquarelle, 0 m. 48 × 0 m. 61.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

*233. COUPE EN VERRE AVEC DES FRUITS (Glass Bowl with Fruit), vers 1820.
Aquarelle, 0 m. 43 × 0 m. 35. ***Album***, fig. 70.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

234. LE PANIER PLEIN (The Full Basket), vers 1820.
Peinture sur velours, 0 m. 25 × 0 m. 32.
Collection Mrs. Edith Gregor Halpert, New York.

235. FANTAISIE (Fantasy), vers 1820.
Peinture sur velours, 0 m. 54 × 0 m. 67.
Appartient à the American Folk Gallery, New York.

236. ENFANT EN BLANC AVEC UNE POUPÉE (Child in White with Doll), 1830-1840.
Toile.
Collection Mrs. George S. Kaufman, New York.

237. CRUCIFIXION, 1847. Pennsylvania German.
Gouache et aquarelle, 0 m. 35 × 0 m. 27.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

238. CHEVAL SELLÉ (Horse with Saddle), Pennsylvania German.
Gouache et aquarelle, 0 m. 59 × 0 m. 43.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

239. LA PARTIE D'ÉDREDONS (The Quilting Party), 1840-1850.
Bois, 0 m. 33 × 0 m. 64.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

240. DAVID (The Royal Psalmist), vers 1810. Signé par Lucy Douglas.
Aquarelle, 0 m. 45 × 0 m. 65.
Appartient à the American Folk Art Gallery, New York.

241. LA RIVIÈRE (The Stream), vers 1800. Signé par Phoebe Mitchell.
Aquarelle, 0 m. 37 × 0 m. 53.
Appartient à the American Folk Art Gallery, New York.

HICKS Edward, né à Attleborough, Pennsylvanie, 1780. Prédicateur " Quaker ", qui gagnait sa vie comme carrossier, peintre en bâtiments et d'enseignes. Mort à Newtown, Pennsylvanie, 1849.

242. LA RÉSIDENCE DE DAVID TWINING EN 1787 (The Residence of David Twining in 1787).
Toile, 0 m. 67 × 0 m. 80. *Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.*

*243. LE ROYAUME PAISIBLE (The Peaceable Kingdom), vers 1833.
Toile, o m. 44 × o m. 60.
Album, fig. 69.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr. New York.

KANE John, né à West-Calder, Écosse, 1860. Vint en Amérique en 1880. Ouvrier métallurgiste et peintre en bâtiments. Mort à Pittsburgh, Pennsylvanie, 1934.

*244. PORTRAIT DE L'ARTISTE (Self Portrait), 1929.
Bois, o m. 91 × o m. 69.
Album, fig. 41.
Appartient à the Valentine Gallery, New York.

PICKETT Joseph, né à New-Hope, Pennsylvanie, 1848. Était charpentier et constructeur de barques. Mort à New-Hope, 1918.

245. LE BAC DE CORYELL (Coryell's Ferry in 1776).
Toile, o m. 96 × 1 m. 21.
Appartient à the Whitney Museum of American Art, New York.

VANDERLYN Pieter (attribué à), probablement né en Hollande, mentionné pour la première fois en Amérique au moment de son mariage, en 1718. Un des premiers artistes connus travaillant dans la vallée de l'Hudson. Aucune trace de cet artiste n'a été trouvée après 1758.

246. MISS VAN ALEN. Peut être daté entre 1720 et 1726.
Toile, o m. 79 × o m. 65.
Appartient à the American Folk Art Gallery, New York.

Sculpture populaire.

ANONYMES

*247. CHEVAL, GIROUETTE (Horse, Weathervane), XIX^e siècle.
Fonte, H. o, 45.
Album, fig. 68.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

248. COQ, GIROUETTE (Rooster, Weathervane), XIX^e siècle.
Fonte découpée, H. o m. 60.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

249. PORC, GIROUETTE (Pig, Weathervane), XIX^e siècle.
Cuivre martelé, H. o m. 53.
Appartient à the American Folk Art Gallery, New York.

*250. PORTRAIT D'HENRY WARD BEECHER (Portrait of Henry Ward Beecher). 1850-1860.
Bois, o m. 54.
Album, fig. 71.
Collection Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

251. HENRY CLAY : FIGURE ROSTRALE D'UN BATEAU DE L'HUDSON (Figurehead from Pilothouse of the Hudson River Boat, Henry Clay), XIX^e siècle.
Bois, H. 1 m. 35.
Appartient à the American Folk Art Gallery, New York.

252. CANARD, APPEAU (Decoy Loon), trouvé dans l'état du Maine.
Bois, H. o m. 31.
Appartient à the American Folk Art Gallery, New York.

EDMONDSON William, né à Tennessee, vers 1883. Sculpteur nègre de pierres tombales. Vit à Nashville, Tennessee.

*253. MARTHE ET MARIE (Mary and Martha).
Pierre, H. o m. 30.
Album, fig. 66.
Collection Mrs. Cornelius N. Bliss, New York.

SMITH John, né en 1879. Concierge nègre. Vit à New York.

254. LE MAUVAIS GARÇON (Tough Boy), 1937.
Bois, H. o m. 30.
Appartient à the Downtown Gallery. New York.

GRAVURES

ALLEN James E.

255. CHEVAUCHÉES AÉRIENNES (Sky Riders).
Eau-forte, o m. 30 × o m. 22.
Collection Kennedy and Company, New York.

ARMS John Taylor.

256. LE PENSEUR DF NOTRE-DAME.
Eau-forte, o m. 32 × o m. 25.
Collection Kennedy and Company, New York.

AUDUBON John James, né à Les Cayes, Santo Domingo, 1785. Vint aux États-Unis en 1803. Mort à New York, 1851.

257. AMERICAN SCOTER (Oidemia Americana).
Gravure colorée pour " The Birds of America ", fig. 408.
Collection Mr. and Mrs. John F. Wilkins, Washington, D. C.

258. BLACK SKIMMER (Rynchops Nigra).
Gravure colorée pour " The Birds of America ", fig. 323.
Collection Mr. and Mrs. John F. Wilkins, Washington, D. C.

259. CLAPPER RAIL (Rallus Longirostris).
Gravure colorée pour " The Birds of America ", fig. 204.
Collection Mr. and Mrs. John F. Wilkins, Washington, D. C.

260. BLUE AND SNOW GOOSE (Chen Caerulescens, Chen Hyperborea).
Gravure colorée pour " The Birds of America ", fig. 381.
Collection Mr. and Mrs. John F. Wilkins, Washington, D. C.

261. WILD TURKEY (Meleagris Gallopavo).
Gravure colorée pour " The Birds of America », fig. 1.
Collection Mr. and Mrs. John F. Wilkins, Washington, D. C.

261A. CANADA GOOSE (Branta Canadensis).
Gravure colorée pour " The Birds of America ", fig. 201.
Collection Mr. and Mrs. John F. Wilkins, Washington, D. C.

*261B. SNOWY OWL (Nyctea Nyctea).
Gravure colorée pour " The Birds of America ", fig. 121. ***Album***, fig. 9.
Appartient à the Whitney Museum of American Art, New York.

BACON Peggy.

262. DAME PATRONNESSE (Patroness).
Pointe sèche, om. 25 × o m. 22.
Collection the Weyhe Gallery, New York.

BELLOWS George.

263. RÉUNION DE PRIÈRE AU VILLAGE (Village Prayer Meeting), 1916.
Lithographie, o m. 465 × o m. 565.
Collection particulière.

264. CHEZ SHARKEY (A Stag at Sharkey's), 1917.
Lithographie, o m. 465 × o m' 61.
Collection particulière.

265. DANSE DANS UNE MAISON DE FOUS (Dance in a Madhouse), 1917.
Lithographie, o m. 48 × o m. 62.
Collection particulière.

266. POUR MAIGRIR (Reducing), 1921.
Lithographie, o m. 28 × o m. 22.
Collection particulière.

267. DIMANCHE, VERS L'ÉGLISE (Sunday, Going to Church), 1921.
Lithographie, o m. 30 × o m. 15.
Collection particulière.

268. LA FOULE (The Crowd), 1923.
Lithographie, o m. 375 × o m. 30.
Collection particulière.

269. PORTRAIT ESQUISSÉ D'ANNE (Sketch of Anne), 1924.
Lithographie, o m. 25 × o m. 20.
Collection particulière.

BENSON Frank.

270. CANARDS SAUVAGES DANS LE SOIR (Mallards at Evening).
Pointe sèche, o m. 35 × o m. 30.
Collection H. V. Allison, New York.

BUTLER Andrew.

271. KANSAS.
Eau-forte, o m. 20 × o m. 25.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

CASSATT Mary.

272. LE BAIN, 1891.
Pointe sèche et aquatinte, o m. 31 × o m. 25.
Collection Albert E. McVitty, Princeton, New-Jersey.

273. LE THÉ, 1891.
Pointe sèche et aquatinte, o m. 35 × o m. 27.
Collection Albert E. McVitty, Princeton, New-Jersey.

274. LA TOILETTE, 1891.
Pointe sèche et aquatinte, o m. 38 × o m. 27.
Collection Albert E. McVitty, Princeton, New-Jersey.

275. LA COUTURIÈRE (The Dressmaker), 1891.
Pointe sèche et aquatinte, o m. 37 × o m. 255.
Collection Albert E. McVitty, Princeton, New-Jersey.

276. DANS LE TRAMWAY (In the Tram), 1891.
Pointe sèche et aquatinte, o m. 37 × o m. 27.
Collection Albert E. McVitty, Princeton, New-Jersey.

277. LA LETTRE, 1891.
Pointe sèche et aquatinte, o m. 345 × o m. 22.
Collection Albert E. McVitty, Princeton, New-Jersey.

COOK Howard.

278. INTÉRIEUR MEXICAIN (Mexican Interior).
Eau-forte, o m. 40 × o m. 27.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

N. CURRIER, CURRIER et IVES, and BRITTON et REY.

279. LE MATCH PEYTONA-FASHION (Peytona and Fashion in their great match for $ 20,000 over the Union Course, L. I., May 13th, 1845, won by Peytona).
Lithographie, o m. 45 × o m. 725. Dessiné par G. Severin, édité par N. Currier.
Collection Harry T. Peters, New York.

280. LADY SUFFOLK ET LADY MOSCOW (Lady Suffolk and Lady Moscow : Hunting Park Course, Philadelphia, June 13th, 1850).
Lithographie, o m. 45 × o m. 68. Éditée par N. Currier.
Collection Harry T. Peters, New York.

281. LE CLIPPER " NIGHTINGALE " Ship *Nightingale* getting under weigh off the Battery, New York, 1854).
Lithographie o m. 41 × o m. 61. Dessiné par C. Parsons, édité par N. Currier.
Collection Harry T. Peters, New York.

282. DANS LA FORÊT AMÉRICAINE : LA RÉCOLTE DU SUCRE DE L'ÉRABLE (American Forest Scene : Maple Sugaring), 1856.
Lithographie, o m. 48 × o m. 68. Peint par F. Tait, édité par N. Currier.
Collection Harry T. Peters, New York.

283. LA VIE D'UN CHASSEUR (The Life of a Hunter : A Tight Fix), 1861.
Lithographie, o m. 48 × o m. 685. Peint par A. F. Tait, édité par Currier et Ives.
Collection Harry T. Peters, New York.

284. DANS LA PRAIRIE AMÉRICAINE : LA CHASSE AU BUFFLE (Life on the Prairie : The Buffalo Hunt), 1862.
Lithographie, o m. 475 × o m. 685. Peint par A. F. Tait, édité par Currier et Ives.
Collection Harry T. Peters, New York.

*285. LES CHAMPIONS DU MISSISSIPI (The Champions of the Mississippi : A Race for the Buckhorns), 1866.
Lithographie, o m. 465 × o m. 70. Dessiné par F. F. Palmer, édité par Currier et Ives.
Album, fig. 10.
Collection Harry T. Peters, New York.

286. " CALIFORNIA and OREGON STAGE COMPANY ", vers 1872.
Lithographie o m. 43 × o m. 60. Dessiné par A. Stein, édité par Britton et Rey.
Collection Harry T. Peters, New York.

DEHN Adolph.

287. PAYS DU NORD (North Country).
Lithographie, o m. 24 × o m. 35.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

DWIGHT Mabel.

288. FERRY BOAT.
Lithographie, o m. 23 × o m. 25.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

EBY Kerr.

289. SEPTEMBRE 13, 1918.
Eau forte, o m. 26 × o m. 40.
Collection H. V. Allison, New York.

GABRIEL Ada.

290. LE MANOIR, CHARLESTON (The Mansion, Charleston).
Lithographie, o m. 30 × o m. 295.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

GAG Wanda.

291. SOUS LA LAMPE (Lamplight).
Lithographie, o m. 27 × o m. 215.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

GANSO Emil.

292. PORTRAIT DE L'ARTISTE AVEC UN MODÈLE (Self Portrait with Model).
Gravure sur bois, o m. 255 × o m. 202.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

HASKELL Ernest.

293. LE PARASOL DE DRYDEN (Dryden's Parasol).
Eau-forte, o m. 24 × o m. 175.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

HASSAM Childe.

294. MAISON DE LA RUE PRINCIPALE, EASTHAMPTON (House on the Main Street, Easthampton).
Eau-forte, o m. 155 × o m. 31.
Collection Frederick Keppel, and Company, New York.

HEINTZELMAN Arthur.

295. PÊCHEUR BASQUE.
Pointe sèche, o m. 265 × o m. 08.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

HIGGINS Eugène.

296. DANS LE PARC (In the Park).
Eau-forte, o m. 11 × o m. 095.
Appartient à the Kleemann Galleries, New York.

KENT Rockwell.

297. EN COMMUNION AVEC LA NATURE (Communing with Nature).
Lithographie, o m. 21 × o m. 345.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

KLOSS Gene.

298. LA VEILLE DE LA CÉRÉMONIE DU MAÏS VERT (Eve of the Green Corn Ceremony).
Pointe sèche et aquatinte, o m. 35 × o m. 28.
Collection Kennedy and Company, New York.

LANDECK Armin.

299. VUE DE MANHATTAN (Manhattan Vista).
Pointe sèche, o m. 25 × o m. 215.
Collection Kennedy and Company, New York.

LEWIS Martin.

300. RELIQUES (Relics).
Pointe sèche, o m. 30 × o m. 245.
Collection Kennedy and Company, New York.

LOZOWICK Louis.

301. QUADRILLAGE (Checkerboard).
Lithographie, o m. 305 × o m. 22.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

PENNELL Joseph.

302. AU BAS DE L'ÉCLUSE DE GATUN (Bottom of Gatun Lock), 1912.
Lithographie, o m. 55 × o m. 42.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

PLATT Charles.

303. CANAL BUTTERMILK (Buttermilk Channel).
Eau-forte, o m. 17 × o m. 28.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

RIGGS Robert.

304. DANS CE COIN (In This Corner).
Lithographie, o m. 365 × o m. 50.
Collection particulière.

ROTH Ernest. D.

305. L'ATELIER DU CARROSSIER (The Wheelwright Shop).
Eau-forte, o m. 25 × o m. 305.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

STERNBERG Harry.

306. CLARINETTE (Clarinet).
Eau-forte et aquatinte, o m. 275 × o m. 175.
Appartient à the Weyhe Gallery, New York.

307. VILLE D'ACIER (Steel Town).
Lithographie, o m. 35 × o m. 26.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

STERNER Albert.

308. LA MÈRE (Mother).
Aquatinte et pointe sèche, o m. 28 × o m. 20.
Appartient à the Kleemann Galleries, New York.

WENGENROTH Stow.

309. VIEUX NAVIRES (Old Ships).
Lithographie, o m. 225 × o m. 40.
Collection Frederick Keppel and Company, New York.

WEST Levon.

310. ENFONCÉ JUSQU'AUX GENOUX (Knee Deep).
Eau-forte, o m. 215 × o m. 375.
Collection Kennedy and Company, New York.

WHISTLER James Abbott McNeill.

311. LA CUISINE (The Kitchen), 1858.
Eau-forte, o m. 22 × o m. 155.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

312. SAN GIORGIO, 1886.
Eau-forte, o m. 21 × o m. 305.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

313. L'HOROSCOPE (The Horoscope), 1890.
Lithographie, o m. 16 × o m. 155.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

314. LA TAMISE (The Thames), 1896.
Lithographie en couleur, o m. 265 × o m. 195.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

315. BIBI LALOUETTE.
Eau-forte, o m. 23 × o m. 15.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

316. BATEAUX DE PÊCHE A HASTINGS (Fishing Boats, Hastings).
Eau-forte, o m. 15 × o m. 25.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

317. MAUDE DEBOUT (Maude Standing).
Eau-forte, o m. 225 × o m. 145.
Collection M. Knoedler and Company, New York.

WRIGHT R. Stephen.

318. LA MISSION SAN FERNANDO (San Fernando Mission).
Eau-forte, o m. 30 × o m. 23.
Appartient à the Kleemann Galleries, New York.

YOUNG Mahonri.

319. LA DANSE DES " HOPI SNAKE " (Hopi Snake Dance).
Eau-forte, o m. 255 × o m. 20.
Collection Frederick and Company, New York.

L'ARCHITECTURE AUX ÉTATS-UNIS

Depuis trois siècles, l'architecture américaine, tout comme la culture américaine, en général, puise ses sources principales d'inspiration en Europe.

La Renaissance française n'est-elle pas également un article d'importation ? L'Espagne et l'Angleterre, n'empruntent-elles pas d'abord leurs styles, dits nationaux, à autrui — quitte à les naturaliser, par la suite, soit sous l'influence du climat, des matériaux ou des nouveaux besoins, soit sous l'influence des formes nationales qui existaient déjà ?

Au Mexique, des multitudes d'artisans indigènes traduisirent les styles importés d'Espagne en un langage purement mexicain. Dans les treize colonies anglaises — les États-Unis de l'avenir — les formes européennes ne subirent presque aucune modification, parce que les Indiens, repoussés constamment vers l'Ouest, ne bâtissaient point et ne possédaient aucune tradition indigène. Ce n'était que dans le sud-ouest des États-Unis, jadis territoire mexicain — que les Indiens avaient développé des formes architecturales avant l'arrivée des blancs.

Le XVII^e siècle.

Les premiers bâtiments que construisirent les colons européens étaient des forts et des habitations par nécessité strictement utilitaires (1). Dès que leur sécurité fut assurée, les colons bâtirent des églises et quelques maisons, avec le sentiment plus nettement accusé de faire œuvre d'architecte. Il reste des traces des styles français, espagnols et hollandais; mais, d'une façon générale, la plupart de nos types architecturaux du XVII^e siècle sont empruntés aux bâtiments anglais dont se souvenaient les colons. Ainsi s'explique le style gothique de l'église de Saint-Luke (1632) en Virginie, ou les premières maisons du Massachusetts, (Album, fig. 72) ou même ce moulin de Newport, étonnamment pré-roman.

Du XVIII^e siècle à la Guerre de l'Indépendance.

A partir de 1700, les riches cultivateurs de tabac du Sud et les gros armateurs de la Nouvelle-Angleterre commencèrent à exiger des établissements dignes de leur importance nouvellement acquise. Un *Manuel de Construction*

(1) La célèbre cabane en rondins ne fut introduite qu'en 1638 par les colons suédois du Delaware.

ou un *Guide du Charpentier*, envoyés de l'Angleterre, fournissaient d'abord une porte décorative (Williams House at Northfuld, Conn. 1750), puis toute une façade académique (Chapelle de Saint-Paul à New York, 1764, — Album, fig. 74) ou même tout un plan (Mount Airy, Pennsylvanie, 1758, d'après Gibbs, qui l'avait tiré de Palladio). Le premier édifice du Collège de William and Mary, à Williamsburg, Virginie (1695), fut dessiné à Londres dans l'atelier de Sir Christopher Wren.

Même les œuvres américaines, calquées le plus exactement sur leurs modèles britanniques d'une génération antérieure, en diffèrent parce qu'elles sont modifiées par des conditions physiques et sociales différentes. Par exemple, il fait plus chaud en Virginie qu'en Angleterre; donc les vérandahs apparaissent dans les maisons des planteurs. Certains matériaux de construction, telle la brique, se trouvaient à la fois dans la mère patrie et aux colonies; mais notre maçonnerie (Cliveden, à Germantown, en Pensylvanie, 1763) ne ressemble pas à l'anglaise. D'autre part, l'emploi du bois est bien plus répandu ici qu'en Angleterre où on ne trouverait rien de comparable à la Maison de Longfellow, à Cambridge, Massachusetts, 1759. Tantôt le charpentier chargé de la construction ne comprenait pas tout à fait les complexités gravées sur les planches de son manuel, tantôt il travaillait de mémoire, ce qui engendrait des formes nouvelles.

Débuts de l'art régional.

Vers 1700, ces variations purent former une tradition, surtout dans les centres les plus isolés. Bien des petits bourgs de la Nouvelle-Angleterre arrivèrent à une expression architecturale authentique, robuste et régionale — depuis la probité puritaine du temple blanc et sévère sur le « common » du village jusqu'à l'aisance nette et compassée des maisons qui le bordent. Comme pour la peinture et la sculpture, cet art régional sans prétentions commence à faire sérieusement concurrence aux élégantes importations.

Premières années de la République Fédérale (1781-1830).

Après la Guerre de l'Indépendance, la jeune république jouit d'une certaine sécurité économique; sa population augmente rapidement; on bâtit, dans les treize nouveaux États, de nouvelles demeures, des églises et des bâtiments publics. Les styles européens, où dominent à cette époque le géorgien et l'Adam (1), exercent encore une influence prépondérante; mais un art national commence à s'affirmer. C'est alors que paraît en Amérique le premier architecte professionnel, Charles Bulfinch (1763-1844).

L'emploi du bois modifie les lignes. Des ébénistes de talent, tels que Samuel McIntire (1757-1811) envahirent le domaine de l'architecture (Album, fig. 75); et les éléments décoratifs sont plutôt à l'échelle du mobilier que de l'architecture. La corniche classique aux éléments consacrés — éléments dus

(1) Ou le style Louis XVI, comme dans l'œuvre de Français tels que Mangin à New York ou Manigault à Charleston.

à l'emploi de la pierre — se transfigurent sous la scie et la tarière; les colonnes s'affinent aux proportions de poteaux de bois. Cette élégance et cette grâce rappellent la délicatesse de la fin du XVIII[e] siècle en Europe.

Le néo-classicisme.

Influencé par le goût de l'antique qui régnait alors en Europe, Thomas Jefferson, avant son élection à la présidence des États-Unis, dessina une véritable façade de temple classique pour la résidence du Gouverneur à Williamsburg. Son Capitole de l'État de Virginie (1), imité de la Maison Carrée, est la première grande copie d'un temple antique aussi bien en Europe qu'en Amérique. Il anticipe la Madeleine de Vignon qui n'est bâtie que vingt-quatre ans plus tard. Pour couronner son œuvre maîtresse, l'Université de Virginie, Jefferson conçoit une bibliothèque imitée du Panthéon de Rome, flanquée de pavillons-temples, ornés des ordres les plus admirés de l'antiquité, de Palladio, et de Vignola (Album, fig. 76).

Tandis que les Français découvraient dans le style antique le plus « correct » l'expression architecturale qui convenait le mieux à l'idéal de l'empire napoléonien, les Américains trouvaient ce style tout aussi conforme à leur jeune démocratie. Dès 1840, notre carte pouvait s'énorgueillir de noms tels que Rome, Athènes, Troie, Syracuse, Ithaque et Sparte; et notre paysage étincelait de la blancheur des portiques appliqués également à nos maisons, à nos églises, à nos banques, à nos tombes, et même à nos granges. Ce furent des considérations littéraires ou pseudo-historiques qui déterminèrent notre choix, mais avec tant d'enthousiasme que le néo-classicisme américain, loin de s'étioler, garda sa vigueur jusqu'au milieu du siècle (2).

Vers 1825, la Russie, l'Écosse et l'Amérique virent la plus grande floraison du néo-classicisme. Un jeune amour-propre national entretenu par une prospérité croissante (et en Amérique par l'expansion territoriale) réclamait une architecture grandiose. Il fut impossible de résister à la pompe des colonnades.

L'époque néo-gothique depuis 1835.

Toujours d'accord avec la mode européenne, l'Amérique accepta de nouveau un style dicté par le goût littéraire : le gothique des romantiques. On comprend donc que l'un de ses premiers monuments soit l'œuvre d'un de nos premiers romantiques; l'écrivain Washington Irving orna Sunnyside en style gothique (1835) sous l'influence de l'Abbotsford de Sir Walter Scott (3). Les clergymen cultivés estimèrent que la décoration gothique convenait particulièrement au culte, même à celui des sectes protestantes les plus étroites.

Toujours exotique en Amérique, ce style appliqué au bois dégage souvent un charme capricieux (Album, fig. 77). Il se fourvoie tant en brique qu'en

(1) 1785, dessiné en collaboration avec C. L. Clérisseau, architecte français qu'il avait amené en Amérique.

(2) Il persiste aujourd'hui dans les mausolées, les musées et les édifices officiels du gouvernement.

(3) Scott lui envoya du lierre pour l'y planter.

pierre à la suite des aberrations de l'ère victorienne anglaise avant de s'épurer vers la fin du XIXe siècle, au contact des théories pieusement diluées de Viollet-le-Duc.

Désagrégation (fin du XIXe siècle).

En 1849, c'est la découverte de l'or en Californie. Dès lors, le pays s'étend avidement vers l'occident, tandis que les immigrants pullulent dans les ports du littoral de l'Atlantique. De nouvelles villes et de nouvelles fortunes surgissent, comme des champignons, d'un jour à l'autre, engendrées par des filatures, des usines, des chemins de fer et des mines en pleine activité. Ce furent une célérité confuse et une vitesse sans directive, plutôt que tel développement de dessin ou de structure, qui caractérisèrent la plupart des bâtiments. Meilleur marché, grâce aux machines, les bois de charpente et les clous rendirent possibles les milliers de bâtiments rapidement érigés pour des raisons spéculatives — mauvaise herbe de la période de l'expansion américaine cardinale. Le tour et la scie mécanique produisirent des ornements bon marché d'une variété fantastique. Les nouveaux riches commandèrent des manoirs plus solides, ou des églises, ou des banques, éblouissantes dans leur somptuosité de parvenus. L'Angleterre demeurait toujours le modèle préféré; mais les revues anglaises d'architecture avaient remplacé les manuels de l'artisan.

Chaos.

Depuis cinquante ans, le type de l'architecte à la mode, après son voyage en Europe, tourne le dos à la plupart des problèmes essentiels de l'architecture et s'enferme dans sa bibliothèque à la recherche de détails historiques exacts pour élever les maisons (et même les garages) de ses clients. Depuis la blancheur pompeuse de l'Exposition de Chicago en 1893, les immeubles de commerce, les banques et les mairies sont de type classique académique, ou plus récemment pseudo-moderne; les églises et les universités restent néo-gothiques ou néo-coloniales.

Quant au style, un pâté de maisons dans une ville comme New York, Chicago ou San Francisco franchira, sans la moindre préoccupation, deux mille ans et dix mille kilomètres.

Œuvre indigène et utilitaire.

Toute l'œuvre du XIXe siècle, ne fut pas uniformément médiocre. Les styles indigènes et régionaux maintinrent une partie de leur intégrité : depuis trois cents ans, nous érigeons d'honnêtes constructions en bois (Album, fig. 78). Parfois, l'innocence régionale admirant les styles urbains, transforma, avec une imagination vierge, les modèles monotones de la ville en classique populaire, en gothique populaire ou en « villa italienne » populaire.

A une époque où l'architecture monumentale s'était égarée loin des problèmes de la fonction, de la structure, et des formes qui en résultaient, les granges, les élévateurs de grains, et toutes les sortes d'édifices commerciaux

et industriels, résolurent ce problème avec une candeur admirable et inconsciente tout à la fois. On trouve de la dignité, et souvent de la beauté, dans leurs formes purement utilitaires, depuis les ponts de bois couverts de la Nouvelle-Angleterre jusqu'au pont en acier de Brooklyn (1872) et ses grandioses imitations récentes.

Ce furent les ingénieurs et non pas les architectes qui découvrirent les nouvelles ressources structurales de l'acier. Le béton armé reçut son expression première dans les dépôts; les usines, avant tout autre bâtiment, réduisirent le mur plein pour faire place aux surfaces de verre. L'habileté et l'efficacité technique de ces travaux strictement utilitaires ne passèrent pas dans l'architecture orthodoxe avant la venue d'un style purement moderne.

Le rationalisme architectural des Européens au XIX^e^ siècle, comme Viollet-le-Duc et Semper, et de l'Américain Sullivan, est annoncé par un héraut surprenant, le sculpteur américain Horatio Greenough. « Si nous pouvions faire accepter par nos architectes les responsabilités qui pèsent sur nos constructeurs de navires », dit-il, « nous aurions vite fait d'ériger des édifices aussi supérieurs (pour nos propres besoins) au Parthénon que la *Constitution* ou la *Pennsylvanie* (1) est supérieure à la galère des Argonautes... Par beauté je veux dire la promesse de fonction. Par caractère, je veux dire le témoignage d'une fonction accomplie. » (Essays, 1843).

H. H. Richardson (1838-1886).

Trois grands constructeurs seuls s'élèvent au-dessus du désordre qui domine l'époque entre la Guerre Civile et 1930 : Richardson, Sullivan et Wright (2).

Bien que Richardson doive sa réputation à son adaptation libre du romanesque français, son importance pour nous aujourd'hui tient à la discipline esthétique de ses dernières œuvres, qui sont aussi celles qui doivent le moins aux influences antérieures.

Dans une époque de parvenus qui s'abandonne à une élaboration plastique toute confuse, Richardson insiste sur une réaffirmation sobre des principes fondamentaux de l'architecture. Empreints d'une majesté de proportions qui rappelle Haendel, ses derniers édifices résolvent avec une large simplicité les problèmes de leurs fonctions. La puissance et l'austérité du Dépôt Marshall Field (1885) (Album, fig. 79) est due à des rythmes inéluctables à l'heureux équilibre entre les surfaces pleines et les vides, enfin à un sentiment profond de la qualité architectonique de la pierre (contraste frappant avec l'abus des matériaux que firent ses contemporains).

Louis Sullivan (1856-1924) et le gratte-ciel.

Sullivan fut peut-être le seul architecte qui comprit vraiment la qualité des dernières œuvres de Richardson, et qui fut capable d'utiliser le sûr credo

(1) Navires à voiles.
(2) Les deux premiers reçurent leur instruction professionnelle à Paris. Wright refusa d'être envoyé à l'Ecole des Beaux-Arts.

de Richardson pour résoudre de nouveaux problèmes. Son activité d'architecte s'épanouit entre 1880 et 1900. Pendant ses dernières années tragiquement oisives, il formula ses théories en de nombreux articles de revue, et il prononça en 1901 sa célèbre affirmation : « La Forme suit la Fonction. »

Le bâtiment à armature d'acier, auquel Sullivan consacra son travail le plus significatif, est une des grandes réalisations américaines de 1880-1890.

On peut résumer comme suit les débuts de l'architecture du gratte-ciel :

> On avait utilisé la fonte pour des façades à New York à partir de 1848; le dôme du Capitole à Washington est en fonte. Des poutres de fer forgé soutenaient les planchers dès 1854.
>
> En 1855, on joignait des poteaux verticaux aux poutres horizontales dans des structures entièrement métalliques. On pouvait construire des bâtiments élevés sans avoir à les soutenir par des murs épais. L'ascenseur, réalisé à la même époque, rendit les plus hauts bâtiments non seulement possibles mais utilisables.
>
> Dès 1880, le prix du terrain en pleine ville à New York et à Chicago rendit seuls avantageux les édifices très élevés.
>
> Dès 1887 (Tacoma Building de Chicago, érigé par Burnham et Roche), une structure *d'acier* de treize étages, soutint à la fois les planchers et les murs. Cet édifice, le premier gratte-ciel d'importance, représente la plus profonde révolution dans la construction architecturale depuis la réalisation de la voûte d'ogives, six cent cinquante ans plus tôt. Mais aucune esthétique n'avait encore été réalisée qui égalait ces progrès structuraux.

Sullivan fut le premier à découvrir une forme architecturale qui s'adaptât à ce phénomène. Le Wainwright Building (St-Louis, Missouri, 1891) joint un noble dessin à la structure en accentuant ses verticales (en les multipliant même, car, une seule sur deux seulement contient une colonne d'acier). L'uniformité même, avec laquelle Sullivan a traité l'extérieur reflète avec une agréable régularité les nombreux bureaux identiques qui sont à l'intérieur. Les Grands Magasins Carson-Pirie-Scott (Chicago, 1899) (Album, fig. 80) montrent franchement leur structure d'acier en forme de cage, revêtue seulement de terre cuite. Toute la paroi entre la charpente métallique est de verre.

Peu connu en Europe, Sullivan, pour ce seul bâtiment d'allure prophétique, peut revendiquer au seuil du XX^e^ siècle une place parmi ces grands pionniers du mouvement moderne que furent, Otto Vagner, Berlage et Van de Velde.

Frank Lloyd Wright (1869 *-).

Wright travailla dans l'atelier de Sullivan de 1888 à 1894, et sans adopter les traits particuliers de son maître, il comprit mieux que tout autre son rationalisme fondamental.

(*) Il est né la même année que Tony Garnier.

Il se proposa tout d'abord, comme but immédiat, de transformer le plan de la maison d'habitation, comme peuvent en témoigner les nombreuses maisons qu'il bâtit près de Chicago pendant les vingt années qui suivirent. Il comprit bien les besoins matériels et psychologiques des habitants; le plan de la Maison Robie (1908) utilise ces principes. « Comme une plante pousse hors du sol, ainsi une forme organique naît des conditions immédiates... dans les deux cas, l'épanouissement croît du dedans. » Au lieu d'être découpé en de nombreuses pièces pareilles à des boîtes, l'espace habité se déploie librement du vestibule au salon et à la salle à manger, exploitant toutes les ressources de lumière et d'air. Les fenêtres ne sont plus de simples trous percés dans le mur, mais elles se joignent les unes aux autres en formant des bandes horizontales. Dans ses meilleures œuvres, les longues lignes basses, le respect intelligent qu'il porte aux matériaux eux-mêmes, et l'aisance avec laquelle ses constructions s'incorporent au milieu naturel — tout cela proclame le génie lyrique du seul grand architecte romantique de notre ère.

Déjà, en 1910, on publia l'œuvre de Wright en Allemagne, bien avant qu'elle ne fût célèbre en Amérique. Miës van der Rohe, Gropius, Oud et d'autres maîtres de l'architecture moderne ont souvent avoué l'inspiration qu'ils puisèrent dans ces audacieux travaux d'avant-garde. On pourrait même compter Wright parmi les fondateurs de l'école moderne hollandaise.

Une habileté impeccable d'ingénieur le mit à même d'interpréter à sa façon d'autres problèmes d'architecture. Wright a dessiné d'importants édifices pour bureaux, des usines, un gratte-ciel en verre, et une foule d'autres constructions, puisant dans les difficultés mêmes de chaque problème les données qui le résoudraient selon la forme la plus convenable. Vers 1920, il développa un système ingénieux de blocs de béton coulés d'avance, renforcés de barres de métal assemblées par d'autres barres métalliques (Millard House à Pasadena, 1921). Il perfectionna d'autres techniques nouvelles adaptées aux méthodes modernes de production.

Philanthrope et humanitaire, il déplora l'alarmante densité de la vie urbaine. Aussi étudia-t-il, et le problème de la maison unique, et le plan idéal d'une communauté où, selon lui, l'homme moderne aurait le droit de vivre heureux (Broadacre City).

Parmi les œuvres récentes de Wright, les plus réussies couronnent la carrière d'architecte la plus longue et la plus brillante et proclament que la puissance d'imagination de l'artiste reste toujours brillante et intarissable.

L'architecture moderne aux États-Unis.

Exception faite de l'œuvre de Wright, le développement de l'architecture moderne en Amérique a été fort lent. Les forces conservatrices nous ont étroitement liés à des traditions qui n'appartiennent ni à notre âge ni à notre peuple. Nous n'avons pas appris la leçon que nous donnaient Sullivan et Wright; Wright a des imitateurs, mais aucun disciple important. Au lieu de rechercher dans nos propres conditions d'existence la genèse des éléments d'un style nouveau, nous nous sommes tournés une fois de plus vers l'Europe. Pourtant,

comme il était arrivé si souvent au cours de nos trois siècles d'histoire architecturale, cette importation ne demeure pas exotique; elle adapte plutôt sa forme et son aspect aux conditions de sa nouvelle ambiance.

Au lieu de s'inspirer des manuels du charpentier, nos jeunes architectes se nourrissent de revues et de livres comme ceux de Le Corbusier, Gropius, et d'autres encore. La vaste exposition d'architecture moderne organisée par le Museum of Modern Art en 1932 exerça une influence bienfaisante et stimulante. Beaucoup de nos jeunes architectes ont voyagé, ont étudié à l'étranger. Des Européens sont venus travailler chez nous (Neutra, Lescaze, et, nouvellement, Gropius et Breuer). On est en train de traduire les doctrines européennes en termes américains; les architectes que nous avons importés sont devenus plus américains qu'européens (1). Cette « naturalisation » s'est effectuée de plusieurs manières. Ce style d'importation comprenait des éléments déjà empruntés par les Européens à Wright et à nos techniciens, éléments qui furent aisément réacclimatés. Les types de construction purement américains ont conservé leur caractère national. Depuis une dizaine d'années, les gratte-ciel, par exemple, adoptent une forme qui leur est naturelle, chose qui ne s'était pas vue depuis Sullivan (Album, fig. 82) (Les gratte-ciel projetés par Wright ne furent jamais réalisés. Les projets américains soumis au jury du Concours du « Chicago Tribune », en 1932, furent de conception arriérée). Les formes à destination utilitaire de certaines de nos immenses usines, ont imposé une architecture authentique.

Négligés, d'abord, pendant la période de purisme qui caractérisa le début du nouveau mouvement architectural, les matériaux et les méthodes traditionnelles de construction sont, encore une fois, en faveur. La maison à squelette de bois recouvert de merrain, a acquis une nouvelle faveur auprès des contemporains; ils ont su en tirer des formes à la fois modernes et indigènes. En Pensylvanie, des maisons modernes ont emprunté aux granges voisines leur type de construction locale de petit appareil. Au Nouveau Mexique, privé de pierre et de bois, on construit des bâtiments modernes au moyen de blocs d'adobe formés de boue séchée du pays même, et on les couvre ingénieusement d'adobe sur clayonnage.

D'autre part, le changement fondamental est bien plus profond. Les maisons, par exemple, que Neutra a construites en Californie profitent non seulement du climat et de maints nouveaux matériaux; mais, ce qui est mieux, comme celles de Wright, elles doivent leur forme au genre de vie de ceux qui les habitent. Nous demandons à l'architecture cette impression de liberté et d'aise que nous donne l'espace lorsqu'il n'est point trop resserré. L'intérieur d'une maison type est construit en laissant plus d'espaces ouverts qu'il n'en existe dans la maison européenne. (Idée que le chauffage central rend possible parce qu'il n'est plus besoin de diviser la maison en cellules étanches pour y emmagasiner la chaleur.) La vérandah vitrée ou non est aujourd'hui un accessoire ordinaire de la vie américaine. Dans nos chambres à coucher mêmes, nous recherchons de grandes fenêtres qui, situées face à face, assurent ces courants d'air qui épouvantent tant d'Européens.

(1) La population à peu près entière des Etats-Unis est aussi le résultat d'importation.

La production en série, la standardisation, la préfabrication.

Nos cuisines, nos offices et nos salles de bains, surtout, ont adopté des formes spéciales pour répondre aux besoins les plus exigeants; avant toute autre pièce de la maison, celles-ci furent bien équipées, compactes, aisément nettoyables (1). La production en série et la standardisation qui caractérisent les États-Unis ont diminué fortement le prix de l'installation, tout en augmentant l'efficacité. L'installation-cuisine se trouve tellement standardisée que tout arrangement voulu est à présent réalisable; il suffit de combiner les unités nécessaires pour former des unités plus grandes encore, luisantes de toute leur surface, et sans aucune solution de continuité.

Certaines pièces de la maison ont subi une standardisation analogue. C'est qu'on adapte à l'architecture une technique de rapide production en série, technique pareille à celle de la chaîne qui, dans les usines Ford, fabrique des centaines de voitures en un tour de main. De nombreux architectes (surtout Neutra) ont perfectionné des demeures formées d'unités (planchers, mur et toit) standardisées, faites de métal, de contreplaqué, et de matériaux synthétiques.

On vend aujourd'hui des maisons entières démontables, qu'on livre et que l'on érige en quatre jours. Reste à les fabriquer en séries assez abondantes pour en ramener le prix d'achat au niveau du prix d'achat des automobiles.

Le logement.

Sur les 120.000.000 d'habitants aux États-Unis, le tiers en est mal logé (2). De ce tiers, un nombre inconnu vit dans des demeures intolérables selon tout critérium humain. Et, cependant, il existe une automobile pour quatre habitants ! C'est que l'industrie du bâtiment est organisée d'une façon infiniment moins efficace que celle de l'automobile.

La loi Wagner-Steagall, votée en 1937 par le Congrès des États-Unis, allouait 500.000.000 de dollars pour la construction de logements de bas prix. Augmentée des contributions municipales (les bureaux municipaux sont tenus de verser 10% des frais globaux), cette somme pourvoira peut-être aux besoins de 200.000 familles (3). Les réussites telles que les constructions Greenbelt, érigées par le Bureau de la Réhabilitation du Domaine, ou Williamsburg à Brooklyn, ou les Carl Mackley Houses, construites par l'Office des Travaux Publics, ne peuvent malheureusement pas être répétées aussi souvent qu'il le faudrait à cause du coût du terrain dans les villes, du prix élevé de la construction (résultat direct du manque d'organisation des métiers dans l'industrie même) et de l'inefficacité des plans architecturaux.

Le grand problème devant lequel se trouve l'architecte américain n'est

(1) On va bientôt lancer une salle de bain en métal, formant une seule unité, entièrement fabriquée à l'usine.

(2) Selon le mot du Président Roosevelt, Deuxième Discours Inaugural, 1937.

(3) Allocation maxima : $ 1,000; $ 1,250 la pièce habitée.

pas un problème de construction, ni de fonction, ni d'esthétique. Il n'est plus question de nationaliser un style importé. Le problème à résoudre est à la fois humanitaire et social : il s'agit de fournir d'honnêtes habitations à ces millions de nos compatriotes qui n'en ont point. La tâche n'incombe pas au seul architecte; elle fait partie intégrale du problème social de la nation.

Nous avons su développer, pour la fabrication des automobiles et des appareils de T. S. F., de nouveaux matériaux et des moyens avantageux de production en série. Le problème actuel, le voici : comment trouver, pour la construction de maisons saines et agréables, des matériaux et des moyens de production équivalents qui forceront la baisse des prix de construction ?

JOHN MCANDREW.
Conservateur du Département d'Architecture et d'Art Industriel au Museum of Modern Art.

ARCHITECTURE IN THE UNITED STATES

For the last 300 years American architecture, like our culture in general, has had its principal sources in Europe.

But in acknowledging this debt we may recall that the Renaissance in France was also an importation and that Spain and England first borrowed most of their styles and then naturalized them, partly under the compulsion of climate, materials, or new requirements, partly under the influence of existing national forms.

In Mexico armies of native craftsmen translated the styles imported from Spain into truly Mexican terms. But in the thirteen English colonies, the future United States, there was almost no modification of European forms by indigenous sources because the Indians continually driven westward were not builders and had no indigenous tradition. Only in those southwestern parts of the country formerly Mexican, had the Indians developed building before the arrival of the white men.

The 17th century.

The first buildings the European settlers erected were stringently utilitarian forts and dwellings (1). Once securely established, they built churches and a few houses of more conscious architectural character. Though traces survive of French, Spanish and Dutch styles, most of our 17th century types derive from the English buildings which the settlers remembered. Thus is explained Gothic St. Luke's (1632) in Virginia, or the early Massachusetts houses (Album, fig. 72) or even the surprisingly pre-Norman mill at Newport.

18th century to the Revolution (1700-1775).

After 1700, tobacco-rich southern planters and shipping-magnates of New England began to demand monumental settings worthy of their new importance. An imported English " builder's manual " or " carpenter's guide " would furnish first an ornamental doorway (Williams House at Northfield Conn., 1750) and then an entire academic facade (St. Paul's Chapel, 1764, after Gibbs, 1728) (Album, fig. 74) or even a whole plan (Mt. Airy, Va., 1758, also after Gibbs, who had taken it from Palladio). The first building at the

(1) The famous log cabin was not introduced until 1638 by the Swedish settlers in Delaware.

College of William and Mary at Williamsburg, Va. (1695), was designed in the London office of Sir Christopher Wren.

Even the closest American derivations vary from their British models of a generation earlier as a result of being modified by different physical and social conditions. For example, Virginia is hotter than England : verandas appear on planters' houses. Some building materials, such as brick, were common to the mother country and colonies, but our stonework (Cliveden at Germantown, Pa., 1763) does not look English. England did not know such a development in wood as ours (Longfellow House at Cambridge, Mass., 1759). Sometimes the carpenter-builder would not understand the complexities engraved in his manual, and sometimes he worked from memory and in consequence a novel form would result.

Early vernacular.

By 1700 these variations could form a tradition, particularly in the centers most isolated from Europe. Many New England communities achieved genuine architectural expression in a robust local style—from the severe Puritan faith of the four-square white meeting-house on the village common to the trim snugness of the houses around it. As in painting and sculpture, this honest vernacular art has come to be recognized as a serious rival of the elegant importations.

The early Federal Period (1881-1830).

Following the Revolution, the economic security of the new republic and its speedily increasing population made new houses, churches and civic buildings appear throughout its thirteen young states. European models, now usually Georgian or Adam (1), were still the major style-sources, but a conscious nationalism began to assert itself. The professional American architect appeared in the person of Charles Bulfinch, 1763-1844.

Wood affected design, even in these styles. Inspired cabinet-makers such as Samuel McIntire (1757-1811), invaded the field of architecture (Album, fig. 75) and their ornamental detail remained more in the scale of furniture than of architecture. The sacrosanct stone-evolved members of the classical cornice, for example, often took on new forms conditioned by saw and augur; columns were attenuated to the proportions of wood posts. This slender new delicacy parallels late 18th century refinement in Europe.

Neo-classicism.

Affected by European dilletante enthusiasm for the antique, Thomas Jefferson, before his election as President of the United States, planned a temple-front for the governor's house in Williamsburg. His Virginia State

(1) Or Louis XVI, as in the work of Frenchmen such as Mangin in New York or Manigault in Charleston.

Capitol (1), modelled after the Maison Carrée, is the first large copy of a temple in either Europe or America, antedating Vignon's Madeleine by 24 years. The climax of Jefferson's architectural masterpiece, the University of Virginia, is a library derived from the Roman Pantheon, flanked by temple-pavilions adorned with the most admired orders from antiquity, Palladio, and Vignola (Album, fig. 76).

While the French were finding the "correct" antique style the most fitting architectural expression for the ideals of Napoleon's Empire, Americans were finding it equally appropriate for a young democracy. By 1840 our map boasted new towns named Rome, Athens, Troy, Syracuse, Ithaca, Sparta, and our landscape sparkled with white temple-porticoes on houses, churches, banks, tombs, and even barns. Literary and pseudo-historical notions guided our choice, but with such enthusiasm that American neo-classicism, far from being a hot-house growth, kept vigorous through the middle of the century (2).

Russia, Scotland and America saw the greatest flourishing of neo-classicism. In all three countries new prosperity (and in America great physical expansion) nurtured a conviction of importance which demanded impressive architectural incarnation in the latest architectural style. Colonnades proved irresistible.

The Gothic revival (from 1835).

Again in step with European fashion, America accepted another style dictated by literary taste: sham-Gothic romanticism. Appropriately, one of its first monuments was the work of one of our first literary romantics; Washington Irving redecorated Sunnyside in the Gothic manner (1835) under the influence of Sir Walter Scott's Abbotsford (3). Well-read clergymen held that Gothic trimming was especially suited to churches, even to those of the most primly Protestant sects.

Always exotic here, the style often developed a wayward charm in wood (Album, fig. 77). It ran through many of the English Victorian Gothic vagaries in stone and brick before "purifying" itself archeologically in a dilution of the theories of Viollet-le-Duc in the late 19th century.

Disintegration (later 19th century).

Gold was discovered in California in 1849. From that time on, the country pushed avidly westward, while immigrants swarmed into the eastern ports. New towns and new fortunes sprouted rootless overnight, bred by busy mills, factories, railroads and mines. More than any consistent development of design or structure, confused activity and undirected speed characterized most of the building. Thinner wood studs and nails, machine-

(1) 1785, designed in collaboration with C. L. Clérisseau, a French architect whom he had brought over.
(2) It continues today in mausoleums, museums, and official Government buildings.
(3) Scott sent him an ivy vine for it.

made and newly cheap, made possible the thousands and thousands of quickly erected flimsy speculative buildings, architectural weeds of the period of America's greatest expansion. Lathe and jig-saw turned out cheap ornament in fantastic variety. The newly rich commanded solider mansions, or churches, or banks, eye-filling in their parvenu magnificence. England was still the favorite model; English architectural magazines had replaced the craftsman's copy-books.

Chaos.

The typical successful architect of the last 50 years, after his trip to Europe, has turned his back on most of the fundamental problems of architecture and gone into his library to find historically accurate detail for the houses (and even garages) of his clients. After the white pomp of the Chicago Exposition of '93, their offices, banks, and city halls have been academic-classic, or more recently, perhaps "modernistic" (i. e. pseudo-modern); their churches and universities neo-Gothic or neo-Colonial. Stylistically, a city block in New York, Chicago or San Francisco will encompass 2000 years and 5000 miles with bland unconcern.

Vernacular and utilitarian work.

The 19th century was not all bad. The vernacular styles kept some of their integrity: for 300 years we have built straightforward wood-frame houses (Album, fig. 78). Sometimes local innocence admired city styles, and with fresh imagination transmuted the humdrum urban models into folk-classic, folk-Gothic, or folk-"Italian Villa".

In a period when monumental architecture had strayed from problems of function and structure and their resultant forms, barns, grain-elevators and all sorts of commercial and industrial buildings solved these problems with admirable though unconscious candor. There is dignity and often beauty in their pure utilitarian forms—from the covered wooden bridges of rural New England to the steel suspension Brooklyn Bridge (1872) and its recent spectacular descendants.

The structural possibilities of steel were discovered by engineers, not architects. Reinforced concrete first took its natural forms in warehouses, and factories were the first buildings to decrease their outside wall areas to make way for glass. The adroitness and technical efficiency of these strictly utilitarian works were not taken over into orthodox architecture until the advent of a truly modern style.

The architectural rationalism of the 19th century Europeans, Viollet-le-Duc and Semper, and the American, Sullivan, is preceded by one surprising herald, the American sculptor, Horatio Greenough. "Could we carry into our civil architecture the responsibilities that weigh on our shipbuilders, we should ere long have edifices as superior to the Parthenon, for the purpose we require, as the *Constitution* or the *Pennsylvania* (1), is to the galley of the

(1) Sailing ships.

Argonauts... By Beauty I mean the promise of function. By Character I mean the record of function." (*Essays*, 1843)

H. H. Richardson (1838-1886).

Only three great builders transcend the disorder dominant from the Civil War to 1930.—Richardson, Sullivan, Wright (1).

Although Richardson's reputation grew from his free adaptation of French Romanesque, his importance today lies in the esthetic discipline of his last and least derivative works. In a parvenu age, given over to confusing plastic elaboration, Richardson relied upon a sober reaffirmation of architectural fundamentals. His last buildings solve their functional problems simply, with a broad Handelian majesty of proportion. The powerful and austere Marshall Field Warehouse (1885) (Album, fig. 79) depends on primary rhythms, adjustment of solid and void, and a profound feeling for the tectonic quality of the stone (in dramatic contrast to his contemporaries' abuse of materials).

Louis Sullivan (1856-1924) and the skyscraper.

Sullivan was perhaps the only architect who really understood the quality of Richardson's last works, and who was able to use Richardson's sound credo in the solution of new problems. He was active in building only from 1880-1900. During his tragically idle last years, he formulated his theories in many magazine articles, pronouncing in 1901 his most famous dictum "Form follows function."

The steel skeleton-frame building, in which Sullivan did his most significant work, is an American achievement of the 1880's. The early development of the skyscraper may be summarized as follows :

Cast iron had been used for facades in New York from 1848 on; the dome of the Capitol at Washington (1851) is of cast iron.

Wrought iron girders supported floors by 1854.

In 1855 wrought iron vertical posts were joined to the horizontal girders in an all-metal skeleton. Tall buildings were structurally possible without heavy bearing-walls. The passenger elevator, developed at the same time, made tall buildings not only possible, but usable.

By 1880 the price of land in the crowded business centers of New York and Chicago made tall buildings the only profitable ones.

By 1887 (Tacoma Building in Chicago by Burnham and Roche) a *steel* skeleton 13 stories high, supported both floors and *walls*. This, the first real skyscraper, represents the most thorough revolution in architectural *construction* since the development of Gothic ribbed vaulting 650 years before. It was not yet matched by any comparable development in architectural *design*.

(1) The first two were trained in Paris. Wright refused to be sent to the Ecole des Beaux-Arts.

Sullivan was the first to find an architectural form for this phenomenon. The Wainwright Building (St. Louis, 1891) relates a handsome design to its skeleton construction by accenting its verticals (and multiplying them, for only every other one contains a steel column). The uniformity of exterior treatment aptly indicates the many identical offices within. The Carson-Pirie-Scott Store (Chicago, 1899) (Album, fig. 80) frankly exhibits its cage-like steel skeleton, sheathed only in terra cotta. The entire area between the structural members is glass. Little known in Europe, Sullivan for this one great and prophetic building alone may claim his place with the great contemporary pioneers of the modern movement, Otto Wagner, Berlage, and Van de Velde.

Frank Lloyd Wright (1869-[1]).

Wright worked in Sullivan's office from 1888 to '94, and without taking over his master's stylistic peculiarities, understood his fundamental rationalism more profoundly than anyone else.

His first achievement was to revolutionize the house plan in the many houses he built near Chicago during the next 20 years. A sympathetic understanding of the physical and psychological needs of the inhabitants shapes the plan of the Robie House (1908). " An organic form grows out of conditions as a plant grows out of soil... both unfold similarly from within. " Instead of being cut up into many box-like rooms, the living-space flows freely from hall to living-room to dining-room, reaching out for abundant light and air wherever needed. Windows are no longer holes piercing the wall, but join each other to form long horizontal bands. In his best work, the long low lines, the sensitive respect for the qualities inherent in the materials, and the naturalness with which these buildings exist in their natural surroundings—all proclaim the lyrical genius of the only great architectural romantic of our century.

Wright's work was published in Germany in 1910 and 1911, long before it was widely known here. Miës van der Rone, Gropius, Oud, and other leaders of modern architecture have often acknowledged the inspiration they found in his courageous pioneer works. Wright could be counted as one of the founders of the modern Dutch school.

Irreproachable engineering skill fitted him to reinterpret other architectural problems. Wright has designed important office buildings, factories, a glass skyscraper, and a wealth of other structures, searching in the conditions of each particular problem for the form best suited to solve it. In the 1920's he evolved an ingenious system of building in pre-cast concrete blocks with metal reinforcing rods run through the joints (Millard House at Pasadena, 1921) and developed other new building techniques suited to modern production methods.

His warm understanding of humanity and his alarm at the existing

(1) The same year as the French architect Tony Garnier.

confusion of life in our cities have carried Wright beyond the problem of the single building to projects for the complete and integrated community in which he feels that modern man deserves to live (Broadacre City).

His best recent works proclaim dramatically that his imaginative powers are undimmed and untarnished after the longest and most important career in American architecture (Album, fig. 83).

Modern architecture in the United States today.

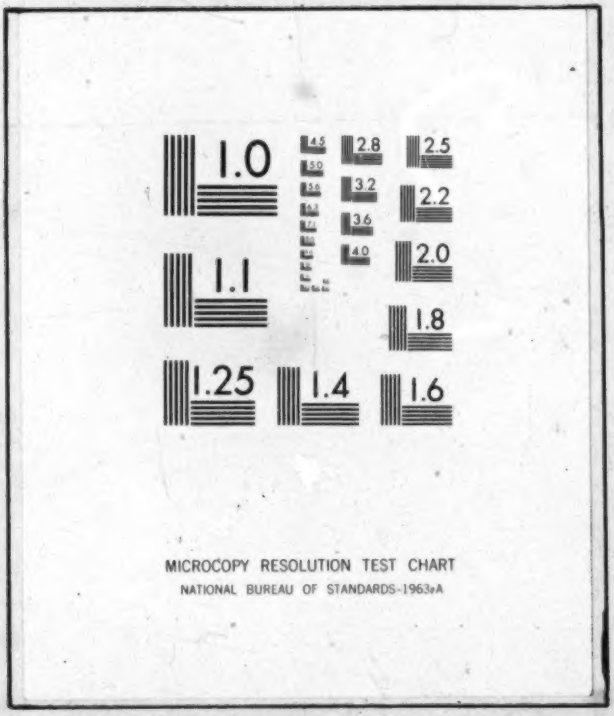
Apart from Wright, modern architecture has been slow to develop in America. We have been very conservative in clinging to the traditions of ages and people not our own. The lesson of Sullivan and Wright has not been learned; Wright has imitators, but no important followers. We have not sought in our own conditions the generic components of a new style, but again have turned to Europe. However, as so often before in our three centuries of architectural history, the importation does not remain exotic, but adapts its form and appearance to the conditions of its new surroundings.

Instead of carpenter's guides, our younger men were at first nourished on magazines and the books of Le Corbusier, Gropius, and others. The large exhibition of modern architecture held by the Museum of Modern Art in 1932 had a healthily disturbing influence. Many of our young architects have travelled and studied abroad. Europeans have come to work here (Neutra, Lescaze, and recently Gropius and Breuer). European doctrines are being translated into American terms; imported architects have turned out to be more American than European (1). This " naturalization " has come about in several ways. The imported style already contained elements which Europeans had borrowed from Wright and from our technicians, and these were easily repatriated. Building types native to America have maintained their national character. For example, skyscrapers (Philadelphia Saving Fund Society, 1932) have within this decade been given forms naturally suited to them for the first time since Sullivan (Album, fig. 82). (Wright's skyscraper schemes have never been executed. The American designs for the Chicago Tribune Competition of 1922 were very backward.) Real architecture has been achieved with the utilitarian forms of some of our vast scale factories.

Avoided at first in the self-consciously " pure " phase of the new movement in architecture, traditional materials and building methods have recently been welcomed. The wooden house, with its stud frame and clapboard sheathing has been seen anew by contemporary eyes which have educed from it forms at once modern and native. Modern houses in Pennsylvania have taken over from neighboring barns the characteristic local type of masonry. Stoneless and woodless New Mexico raises modern buildings of its own adobe mud blocks, and roofs them ingeniously and half-traditionally with adobe on wattle.

(1) Virtually the entire population of the United States is also the result of importation.

24 x



6 INCHES

15 CM

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

But the fundamental change has been a deeper one. For example, Neutra's California houses not only take advantage of the climate and many new materials but like those of Wright, they take their form from the way of life of the people who live in them. We want the sense of freedom that comes from space not too much enclosed. The interior of our average house is built on a much more open plan than the European, a scheme practicable since central heating does not demand isolated rooms. We have made the covered or glassed-in porch a regular adjunct of American life. Even in our bedrooms we want large windows on different walls to insure those very *courants d'air* which so many Europeans avoid.

Mass-production and standardization; pre-fabrication.

Above all, our kitchens, pantries and bathrooms have taken on special forms to meet the most exacting demands, and were the first to be well equipped, compact and easy to keep clean (1). Typical American mass-production and standardization have greatly diminished the price of equipment while increasing its efficiency. Kitchen fixtures have been standardized so that any desired arrangement can be made by fitting the necessary units together to form larger units with sleek uninterrupted surfaces.

The same standardization has been applied to whole units of the house itself, thus adapting to architecture the assembly-line technique of rapid mass-production, which so spectacularly turns out Fords. Many architects (particularly Neutra) have evolved dwellings constructed of standardized floor, wall, and roof units in metal, plywood and synthetic materials.

Complete pre-fabricated houses are for sale, to be delivered and erected within four days. This has still to be done on a scale large enough to bring the cost down to a level comparable with that of automobiles.

Housing.

Of our 120,000,000 people, one third is ill-housed (2). Of that third an unknown number live in dwellings that must be judged inadequate by any humane standard. Yet there is an automobile for every fourth person in the United States. This is because building is much less efficiently organized than automobile manufacture.

The Wagner-Steagall Act was passed by the United States Congress in 1937, appropriating $500,000,000 for low-cost housing. In cooperation with municipal bureaus which must supply 10% of the total cost, this sum may be enough to care for perhaps 200,000 families (3). City land values, the high building costs resulting from the disorganization of our building trades, and inefficient architectural design will make it difficult to repeat as often as necessary such accomplishments as the Resettlement Adminis-

(1) A one-piece metal bathroom, pre-fabricated entire, is being prepared for the market.
(2) President Roosevelt, Second Inaugural Address, 1937.
(3) The maximum allotment per room is $1000-$1250.

tration's Greenbelt or the Public Works Administration's Williamsburg and Carl Mackley Houses.

The critical problem confronting the American architect today is not one of construction, function, esthetics, nor nationalization of an imported style. It is the humanitarian and social problem of trying to provide decent homes in decent communities for those millions of our people who do not have them. This task is not one for the architect alone. It is an inseparable part of America's social problem.

We have developed inexpensive new materials and efficient means of mass production for the manufacture of automobiles and radios. We are now faced by the problem of how to drive down house-building costs by finding the equivalent materials and production methods for the manufacture of well-designed houses.

JOHN MCANDREW,
Curator of Architecture and Industrial Art,
The Museum of Modern Art.

L'EXPOSITION

La section de l'architecture américaine comprend des agrandissements photographiques et des maquettes, désignés par des étiquettes spéciales. *La liste n'en figure donc pas au catalogue.*

Les cinq divisions sont les suivantes :

I. *Panorama historique des principaux styles de l'architecture américaine depuis les travaux des premiers colons jusqu'à nos jours.*

a) Le XVII^e^ siècle;
b) Le XVIII^e^ siècle jusqu'à la Révolution;
c) Les débuts de la République;
d) Le néo-classicisme, le renouveau gothique et les styles disparates.

II. *Architecture régionale.* — Aux Etats-Unis, à côté de l'architecture formelle, il y eut des styles autochtones et régionaux; ils s'expriment avec vigueur surtout dans les villages agricoles qui connaissent une vie sociale et politique bien organisée. Particulièrement importante est la construction indigène en bois dans la Nouvelle-Angleterre, qui est représentée ici par quelques spécimens, depuis l'humble ferme du XVII^e^ siècle, en passant par les œuvres du XVIII^e^ et du XIX^e^, jusqu'au style moderne.

III. *Architecture Industrielle.* — Les bâtiments purement utilitaires faisant partie de l'exposition, sont également indépendants du courant principal de l'architecture formelle. De nombreux éléments, et des plus importants, de la construction moderne, furent d'abord créés, puis développés dans des bâtiments commerciaux et industriels.

IV. *Le gratte-ciel.* — Un film, préparé pour l'exposition, démontre l'évolution du gratte-ciel depuis ses origines, à travers ses modifications jusqu'à nos jours.

V. *Architecture moderne.* — Les pionniers Richardson, Sullivan et Wright sont représentés dans une section préliminaire; la dernière salle montre un panorama de l'architecture aux Etats-Unis depuis dix ans.

THE EXHIBITION

The section on American architecture is composed of enlarged photographs and models. As all of these are labelled, no list of them is included in the catalogue. The exhibition is arranged in five sections.

I. *A brief panorama of the chief historical styles of American architecture from the work of the first settlers to that of the present day.*

a) The 17th century;
b) The 18th century to the Revolutionary War;
c) The Early Republic;
d) Neo-classicism, the Gothic revival and the varied styles.

II. *Vernacular building.* — Formal architecture in the United States has been accompanied by local vernacular styles, most vigorous in agricultural communities possessed of a well-integrated economic and social life. The most important division is the wood vernacular of New England, which is shown in some detail, from the 17th century farmhouse through its flourishing in the 18th and 19th centuries and adoption into the modern style.

III. *Industrial Building.* — Also independent of the main course of formal architecture are the purely utilitarian buildings exhibited. In commercial and industrial structures, many of the most important elements of modern construction have first been developed.

IV. *The Skyscraper.* — A short film has been prepared for this exhibition to show the development of the skyscraper from its origins through its structural evolution to the present day.

V. *Modern Architecture.* — The American pioneers, Richardson, Sullivan and Wright are shown in a preliminary display, and the final section gives a panorama of building in the United States of the last ten years.

LA PHOTOGRAPHIE AUX ÉTATS-UNIS

La Daguerréotypie.

Au printemps de 1839, le peintre américain Samuel Morse, l'inventeur du télégraphe, visita, à Paris, l'atelier de Daguerre. Dans la lettre enthousiaste qu'il envoya au directeur d'un journal de New York, il décrivait une invention encore secrète : la daguerréotypie. Ce ne fut que le 19 août 1839 que la publication de cette découverte, partout attendue avec une anxieuse curiosité, fut autorisée par le gouvernement français. Avant cette date, à la demande de Morse, l'Académie Nationale de Dessin, de New York, avait élu Daguerre membre honoraire.

Peu après, Morse ouvrit un atelier à New York. Il s'était associé le docteur John Draper, qui, dans l'été 1840, parvint à faire des portraits photographiques. A Boston, François Gouraud, élève de Daguerre, faisait des démonstrations. C'est auprès de lui que J. J. Hawes apprit la daguerréotypie. Grâce à ses excellentes photos de célébrités, la Compagnie Southworth and Hawes ne tarda pas à conquérir une haute réputation (Album, fig. 84).

Il n'y avait, en 1851, pas moins de soixante-dix ateliers de daguerréotypie, à New York seulement, et leurs salons rivalisaient de luxe. Ceux de Matthew Brady et des frères Meade tiennent une place à part. Ce fut Charles Meade qui, durant une visite en France, en 1848, réussit à faire de Daguerre lui-même, les seules photographies que nous en possédons. Brady exposa d'abord en 1844, n'étant âgé que de vingt et un ans; en 1851, il reçut une médaille d'or au Crystal Palace, à Londres. En 1856, un écrivain français disait de l'Amérique : « Il n'est point de pays où la photographie jouisse d'une plus grande popularité » (1). Il ajoutait que l'on se bornait, presque exclusivement, à faire des portraits.

Brady et la photographie documentaire.

Cinq ans plus tard, la guerre de Sécession éclatait. Brady, muni d'un encombrant appareil au collodion humide, se rendit en toute hâte sur les champs de bataille, pour y photographier les ravages de la guerre. Les instantanés étaient alors impossibles; il ne pouvait être question de reproduire des scènes de bataille; mais les photographies de Brady, en tant que témoignages des effets de la guerre sur la nature et sur l'homme, sont inoubliables (Album, fig. 85). Cette expérience de la guerre civile ouvrit de nouveaux champs à la photographie. Les hommes qui avaient pris des documents sur les horreurs de la guerre

(1) E. Lacan, *Esquisses photographiques*, Paris, Grassart, 1856, p. 147.

suivirent la construction de la voie ferrée transcontinentale, et explorèrent les vastes régions de l'Ouest, nouvellement annexées. D'autres photographièrent des navires en construction, ou s'embarquèrent pour se rendre en des pays voisins — l'Amérique du Sud ou le Labrador. Le nombre des adeptes de la photographie allait toujours croissant. Il en venait d'Amérique, il en venait des autres pays.

Muybridge et " La locomotion animale ".

Parmi ceux qui venaient de l'étranger, Eadweard Muybridge, un Anglais, s'installa en Californie. De là, il voyagea vers le Nord jusqu'en Alaska, et vers le Sud jusqu'au Guatemala. Mais ce furent d'autres travaux qui le rendirent célèbre. En 1878, il parvint à photographier un cheval en mouvement. A l'aide d'une batterie d'appareils, opérant successivement, il prit une série d'images, constituant une sorte d'analyse des mouvements interdite à l'œil humain. Cinq de ses photographies parurent dans le numéro du 14 décembre 1878 de *La Nature*, elles intéressèrent le savant français, Etienne-Jules Marey, au point qu'il demanda au directeur de cette revue l'adresse de Muybridge. Ils se rencontrèrent à Paris, en 1881, et apprirent beaucoup l'un de l'autre. Marey perfectionna l'appareil « chronophotographique » tandis que Muybridge, sous les auspices de l'Université de Pennsylvanie, faisait des milliers de photographies pour illustrer son grand ouvrage : *La locomotion animale* (1887). Il obtint l'appui de l'Université surtout grâce à l'influence du peintre Thomas Eakins, lui-même un photographe accompli.

Les dernières photographies de Muybridge sont, de loin, supérieures à celles qu'il fit au début. Il avait perfectionné ses appareils, et se servait d'une nouvelle sorte de plaque si sensible à la lumière qu'une grande netteté de détails pouvait être obtenue en prise de vue instantanée. Les plaques sèches au gélatino-bromure ne donnaient pas seulement de meilleurs résultats que les plaques humides au collodion : elles étaient aussi beaucoup plus faciles à manier, ce qui incita un plus grand nombre d'amateurs à faire de la photographie. En 1888, Eastman mit sur le marché, le premier « Kodak »; les clubs de photographie se multiplièrent; on fit des expositions; et partout la question se posa de savoir si la photographie était un art.

Stieglitz et la " Photo-Secession ".

Pour Alfred Stieglitz, cette question ne se posait pas (Album, fig. 86). Il savait que la photographie était un art au même titre que la peinture, la sculpture ou la musique, mais distinct. Stieglitz a consacré sa vie à lutter pour faire reconnaître la valeur artistique de la photographie, en même temps que celle d'expressions modernes des autres arts. Il fut le premier à exposer, en Amérique, les œuvres de Picasso et de Matisse, les aquarelles de Cézanne et les dessins de Rodin, le premier à faire des expositions d'art de l'enfance et d'art nègre africain. En 1902, il forma le groupe appelé « La Photo-Secession » pour répandre ses idées. Les membres du groupe insistaient sur l'importance qu'ils voyaient à ce qu'on respectât les caractères essentiels de la photographie.

Pendant les quinze années de leur commune activité (1902-1917) leur style se transforma : le dernier numéro de leur revue, *Camera Work*, contient des photographies de Paul Strand; elles appartiennent à deux genres qui devaient avoir un succès croissant : les unes sont des abstractions révélées par un nouvel angle de vision ou par l'isolement de certains détails, les autres saisissent la vie sous son aspect le plus immédiat et le plus intense. Ce groupe, par ses diverses productions, a eu dans la suite, une grande influence sur le développement de l'art photographique.

La photographie contemporaine.

Les photographies les plus abstraites sont celles que l'on obtient sans appareil, en plaçant des objets sur une feuille sensible où se reproduisent leur forme et leurs ombres. Man Ray, un Américain vivant à Paris, a, par ses propres moyens, découvert cette technique qu'il a nommée « Rayographie» et qu'il a mise en œuvre avec beaucoup de succès.

En Californie, Edward Weston a inventé un style qui se caractérise par la précision de la mise au point et de l'échelle des tons. Ses élèves formèrent en 1932, le « groupe f 64 ». «Ce nom fut choisi, écrit Willard Van Dyke, qui en fut membre, parce qu'il désigne une des plus petites ouvertures de diaphragme praticables et parce que cela implique la netteté de l'image et la profondeur de champ ». Le but de ce groupe comme de celui des Photo-Sécessionnistes fut d'abord d'ordre esthétique. Ils ont élevé très haut le niveau de la technique.

Depuis 1900, les applications de la photographie se sont multipliées. On l'a utilisée çà et là, pour fournir des documents à la sociologie. Avant la guerre, Lewis Hine a pris des documents sur l'exploitation du travail de l'enfance dans tous les Etats-Unis. Les résultats qu'il a obtenus appartiennent à la tradition de Brady et de Gardner — ce sont des documents où se retrouve la vision personnelle de l'artiste. De même, Eugène Atget, photographiant avec une scrupuleuse humilité le visage de Paris, a fait œuvre d'art. Bérénice Abbott qui, maintenant, photographie New York, a acheté les négatifs d'Atget après sa mort, et l'a fait connaître et apprécier en Amérique.

La photographie documentaire, qui met une technique très avancée au service de la recherche sociologique, prend une importance grandissante aux Etats-Unis (Album, fig. 87). Les services du gouvernement et la presse l'ont adoptée. Une esthétique s'élabore, basée sur une tradition historique, que fortifient les expériences des Photo-Sécessionnistes et du « groupe f 64 ».

La photographie d'amateurs s'est beaucoup développée. La souplesse d'emploi que présente l'appareil de petit format répond à la psychologie du pays. Le public s'est pris d'un intérêt très vif pour la photographie; l'an dernier, neuf nouvelles revues illustrées, au moins, ont été lancées. Depuis 1931, l'espace occupé par la photographie dans la presse quotidienne s'est étendu dans une proportion de quarante pour cent. Et la photographie jouit aujourd'hui aux Etats-Unis, d'une faveur plus grande que jamais.

BEAUMONT NEWHALL,
Conservateur de la Bibliothèque et du département de la photographie au Muséum of Modern Art.

PHOTOGRAPHY IN THE UNITED STATES

The Daguerreotype.

In the spring of 1839 the American painter and inventor of the telegraph, Samuel F. B. Morse, visited the Parisian studio of Louis-Jacques-Mandé Daguerre. He sent an enthusiastic letter to the editor of a New York newspaper describing the results of a still secret invention called daguerreotypy. Even before the 19th of August, 1839, when the French government published the process of daguerreotypy to a curious and excited world, the National Academy of Design in New York, at the suggestion of Morse, had elected Daguerre an Honorary Member.

Soon afterwards Morse opened a commercial studio in New York with Dr. John W. Draper who, in the summer of 1840, successfully photographed the human face. In Boston François Gouraud, a pupil of Daguerre, held demonstrations. J. J. Hawes learned daguerreotypy from him, and the firm of Southworth and Hawes soon became famous for their masterly portrait of celebrities (Album, fig. 84). No fewer than seventy-seven galleries were active in New York City alone in 1851, vying with one another in the luxury of their reception rooms. Two galleries stand out : those of Matthew Brady and of the Meade brothers. It was Charles Meade who, on a visit to France in 1848, succeeded in taking the only known photographs of Daguerre. Brady first exhibited in 1844 at the age of 21; in 1851 he was awarded a gold medal at the Crystal Palace Exhibition in London. By 1856 a French writer remarks of America : « Il n'est point de pays où la photographie jouisse d'une plus grande popularité ». He adds that the activity was almost exclusively confined to portraiture.

Brady and the documentary photograph.

Five years later the American Civil War broke out, and Brady rushed to the battlefields with a clumsy wet plate camera to photograph the wrack and ruin of war. Instantaneous exposures were then impossible; actual battle he could not show; but his records of the effects of war on nature and man are unforgettable (Album, fig. 85).

The experience of photographing the Civil War opened new fields. The men who had documented the horrors of war followed the construction of the transcontinental railroad, and explored the vastness of newly annexed terri-

(1) E. Lacan, *Esquisses photographiques*, Paris, Grassart, 1856, p. 147.

tories in the West. Others pictured the construction of ships, or sailed in them to neighboring countries—South America and Labrador. And always there were newcomers to the ranks of cameramen. They came from within the country and they came from without.

Muybridge and " Animal Locomotion ".

One of the foreign-born, Eadweard Muybridge of England, opened business in California; he traveled north to Alaska and south to Guatemala. But his fame rests on other work. In 1878 he succeeded in the difficult task of photographing a horse in motion. By means of a battery of cameras he made a series, analysing movements no human eye could arrest. Five of his photographs appeared in *La Nature* (14 décembre 1878); they so interested the distinguished French scientist Etienne-Jules Marey that he asked the editor for Muybridge's address. The two met in Paris in 1881; each learned from the other. Marey perfected his " chronophotographic " apparatus; Muybridge, under the auspices of the University of Pennsylvania, made thousands of photographs for his monumental publication *Animal Locomotion* (1887). He received the University's backing largely through the interest of the painter Thomas Eakins, himself an accomplished photographer.

These photographs by Muybridge are vastly superior to his earlier ones. He had improved his equipment, and he used a new kind of plate which was so sensitive to light that good rendition of detail could be attained at instantaneous exposures. These " dry " (gelatino-bromide) plates were not only more efficient than the " wet " (collodion) plates, they were also much easier to use, so that more amateurs were attracted to photography. In 1888, Eastman brought out the first " Kodak "; camera clubs sprouted the country over; exhibitions were held; and the enigmatic question : " Is photography art ? " was raised endlessly.

Stieglitz and " Photo-Secession ".

Alfred Stieglitz ignored the question (Album, fig. 86). He knew that photography was an art, equal to painting or sculpture or music, yet distinct from each. Stieglitz has devoted his life to fighting for the artistic recognition of photography as well as other modern arts. He was the first to exhibit in America Picasso and Matisse, the watercolors of Cézanne and the drawings of Rodin, the art of children and of the African negro. In 1902, he formed the group named " The Photo-Secession " to carry on this proselytism. The members of the group emphasized the necessity of respecting the fundamental characteristics of photography. During the fifteen years of their existence as a society (1902-1917) their style changed : the last issue of their periodical *Camera Work* contains photographs by Paul Strand of two types which were to become increasingly popular : abstractions formed by new angles of view or the isolation of detail, and intensely direct and immediate records of life. The influence on subsequent photography of the group's photographs and writings has been very great.

Contemporary photography.

The most abstract photographs are those made without a camera, by placing objects on sensitized paper and recording their forms and shadows. Man Ray, an American living in Paris, independently discovered this technique, which he has exploited with great success. In California, Edward Weston developed a style which is characterized by exact precision of focus and tonal scale. His followers formed in 1932 " Group f 64 ". " The name was chosen ", writes Willard Van Dyke, a former member, " because it designates one of the smallest openings commonly used on photographic lenses, and because that meant clarity of image, depth of focus " (1). Like the Photo-Secessionists, their aim was at first primarily esthetic. They have set a remarkably high standard of technique.

Since 1900 there has been other activity. Here and there the camera was being used to document sociological problems. Before the war Lewis W. Hine recorded child labor throughout the country. The results belong to the tradition of Brady and Gardner — documents which embody the vision of an artist, just as Eugène Atget, through humbly photographing the face of Paris, produced art. Berenice Abbott, who is now photographing the city of New York, purchased Atget's negatives after his death and introduced him to America, where he has been greatly appreciated by photographers.

Combining brilliant technique with sociological interest, " documentary " photography has become of increasing importance in the United States (Album, fig. 87). Both government agencies and the press have given these photographers employ. An esthetic is being formed, based on historical tradition and fortified by the experiments of the Photo-Secessionists and Group f. 64.

Amateur photography has grown greatly; the flexibility of the miniature camera has appealed to the national psychology. The public has become enormously interested in photographs; within the last year at least nine new picture-magazines have appeared; since 1931 the use of photographs in the daily press has increased forty percent. To day photography is more popular in the United States than ever before.

BEAUMONT NEWHALL,
Librarian of the Museum of Modern Art.

(1) *Scribner's Magazine*, March 1938, vol. 103, n° 3, p. 55.

PHOTOGRAPHIE

ABBOTT Berenice, née en 1898. Vit actuellement à New York.

320. MURRAY HILL HOTEL : SPIRAL. NEW YORK, 1935.
Prêté par l'auteur.

ADAMS Ansel, né en 1902. Vit à Yosemite National Park, Californie.

321. OWENS VALLEY, CALIFORNIE, 1937.
Prêté par The Museum of Modern Art, New York.

ANSON Rufus, travailla à New York, 1845-1867.

322. PORTRAIT DE JEUNE FEMME (Portrait of a young lady), vers 1858.
Daguerréotype.
Collection Walter Scott Shinn, New York.

BLACK James Wallace, connu tout d'abord comme daguerréotypiste, 1853. Mort en 1893. Travaillait à Boston.

323. LANCEMENT DU PAQUEBOT : " GLORY OF THE SEAS ", EAST BOSTON (Launching of the ship " Glory of the Seas ", East Boston), 1869.
Épreuve contemporaine.
Appartient à The Peabody Museum, Salem, Mass.

BOURKE-WHITE Margaret, née en 1904. Travaille actuellement à New York.

324. CONVERSATION CLUB, MUNCIE, INDIANA, 1937.
Appartient à l'auteur

BRADY Matthew B., né à Warren County, New York, 1823. Apprit la daguerréotypie de S. F. B. Morse, exposa pour la première fois en 1844. Ouvrit un studio à Washington, D. C., 1847. Premier photographe de la guerre civile, 1861. Mort à New-York, 1896.

325. MATTHEW B. BRADY, SA FEMME ET SA SŒUR (Matthew B. Brady, his wife and his sister), vers 1850.
Daguerréotype.
Appartient à L. C. Handy Studios, Washington, D. C.

326. LES TROUPES CONFÉDÉRÉES A FRÉDÉRICKSBURG (Confederate troops at Fredericksburg, Va), 1862.
Épreuve contemporaine.
Collection A. Hyatt Mayor, New York.

327. WAGON DE L'ARMÉE DU POTOMAC, PRÈS DE LA GARE DE BRANDY (Wagon Train of the Army of the Potomac, near Brandy Station, Va.), 1863.
Épreuve contemporaine.
Appartient à Boston Public Library.

*328. RUINS OF RICHMOND Va. 1865.
Épreuve ancienne.
Album, fig. 85.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy Signal Corps, U. S. Army.

329. PARADE D'INFANTERIE (Infantry on parade) 1861-1865.
Épreuve ancienne.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy Signal Corps, U. S. Army.

330. DANS LES LIGNES CONFÉDÉRÉES. PÉTERSBURG (Inside Confederate line. Petersburg), vers 1861-1865.
Épreuve ancienne.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy Signal Corps, U. S. Army.

331. PONT DU TORPILLEUR " HUNCHBACK " SUR LE JAMES RIVER (Deck of gunboat " Hunchback " on James River), 1861-1865.
Épreuve ancienne.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy Signal Corps, U. S. Army.

332. TRANSPORT DES BAGAGES DU GÉNÉRAL GRANT (General Grant's baggage wagon), 1861-1865.
Épreuve ancienne.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy Signal Corps, U. S. Army.

BRUEHL Anton, Vit actuellement à New York.

333. ENFANT MEXICAIN (Mexican child), 1932.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

CANDIDO Pat, vit actuellement à New York; photographe de presse du « N. Y. Daily News ".

334. APRÈS L'INONDATION (Flood refugees), 1937.
Prêté par l'auteur.

CUNNINGHAM Imogen, vit actuellement à Oakland, Californie.

335. NU (Nude), 1932.
Appartient à l'auteur.

DRAPER John William, né près de Liverpool, Angleterre, en 1811. Vint en Amérique en 1832. Professeur de chimie à l'Université de New York, 1837-1881. Ses premières expériences photographiques datent de 1839. Mort à Hastings, New York, 1882.

336. PORTRAIT DE MISS DRAPER (Portrait of Miss Draper), 1840.
Photographie du daguerréotype original.
Collection Robert Taft, Lawrence, Kansas.

ELISOFON Eliot, né en 1911. Vit actuellement à New York.

337. STUDIO DE DAVID SMITH (Studio of David Smith), 1938.
Appartient à l'auteur.

EVANS Walker, né en 1903. Travaille actuellement à New York.

*338. MISSISSIPPI RIVER STEAMBOAT, Vicksburg, Mississippi, 1936.
Album, fig. 87.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy Farm Security Administration.

GARDNER Alexander, né en Angleterre, 1821. Travailla dans l'atelier de Brady à Washington, 1858. Photographe officiel pendant la guerre civile, 1861-1865. Mort à Washington, D. C., 1882.

339. REFUGE D'UN TIRAILLEUR CONFÉDÉRÉ, Gettysburg, Pennsylvanie (Home of a rebel sharpshooter, Gettysburg, Pennsylvania), 1863.
Épreuve contemporaine.
Appartient à the Boston Public Library.

HART Alfred A., travailla à Sacramento, Californie. Photographe de l' " Union Pacific Railroad ".

340. LES TRAVAILLEURS SUR LA VOIE FERRÉE PRÈS DE VICTORY, UTAH, 1869 (Railroad camp near Victory, Utah, 1869).
Stéréoscopie. Épreuve contemporaine.
Appartient à the Union Pacific Railroad Company, New York.

HINE Lewis W., né en 1874. Vit actuellement à Hastings-on-Hudson, New York.

341. ENFANT TRAVAILLANT DANS UN MOULIN A COTON, Caroline du Sud (Child at Work in Cotton Mill, South Carolina), 1908. *Prêté par l'auteur*

342. CONSTRUCTION DE " L'EMPIRE STATE BUILDING ", New York, 1930 (Construction of the Empire State Building, New York), 1930.
Appartient à l'auteur.

JUNG Theodor, vit actuellement à Washington, D. C.

343. INTÉRIEUR DE FERME, INDIANA (Indiana Farm Interior), 1935.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy of Farm Security Administration.

LANGE Dorothea, vit actuellement à Berkeley, Californie.

344. ATTROUPEMENT DANS LA RUE, SAN FRANCISCO (Street meeting, San Francisco), 1936.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy of Farm Security Administration.

LEE Russell, vit actuellement à Washington, D. C.

345. INTÉRIEUR DE FERME, IOWA (Iowa Farm Interior), 1936.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy of Farm Security Administration.

LYNES George Platt, né en 1907. Vit actuellement à New York.

346. PHOTOGRAPHIE DE MODES, KATHERINE HEPBURN (Fashion photograph, Katherine Hepburn), 1938.
Appartient à l'auteur.

MARTIN Ira W., né en 1886. Président des photographes d'art en Amérique, 1926-1937. Vit actuellement à New York.

347. VAPEUR ET ACIER, 1929. (Steam and Steel.)
Appartient à l'auteur.

MEADE Charles R., membre de la firme " Meade Brothers ". Commença à s'intéresser à la daguerréotypie en 1842. Il travailla à New York et visita la France en 1848.

348. PORTRAIT OF LOUIS JACQUES MANDE DAGUERRE, 1848.
Daguerréotype.
Appartient à la Société Française de Photographie et de Cinématographie, Paris.

MUYBRIDGE Eadweard, né à Kingston-on-Thames, Angleterre, 1830. Vint aux États-Unis en 1852. Employé à " U. S. Geological Survey " vers 1860. Ses premières expériences pour la photographie du mouvement se placent vers 1872. Ses premières réussites vers 1878. Vint en Europe en 1881. Il continua ses recherches à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie, de 1883 à 1885. Mort à Kingston-on-Thames en 1904.

349. SOLOLA, GUATEMALA, 1876.
Épreuve contemporaine.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

350. A LOADED COFFEE LAUNCH, CHAMPERICO, GUATEMALA, 1876.
Épreuve contemporaine.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

351. LE GYMNASTE (Man turning a handspring), 1883-1885. Photogravure. Fig. 365. de l'ouvrage de E. Muybridge, " Animal locomotion ", 1887
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

PLUMBE John, né en 1809. Ingénieur des chemins de fer et photographe. Se suicida en 1857.

352. PORTRAIT DE JEUNE HOMME (Portrait of a young man), vers 1845.
Daguerréotype.
Collection Walter Scott Shinn, New York.

RAY Man, né en 1890. Vit à Paris.

353. RAYOGRAPH, 1922.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

REES and Company, New York, 1853-1854.

354. PORTRAIT DE VIEIL HOMME (Portrait of old man), vers 1853.
Daguerréotype.
Collection Walter Scott Shinn, New York.

ROTHSTEIN Arthur, vit actuellement à Washington, D. C.

355. TOURBILLON DE POUSSIÈRE (Dust storm, Oklahoma), 1936.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy of Farm Security Administration.

RUSSELL A. J., travaillait à New York, en 1860.

356. « DALE CREEK BRIDGE, UNION PACIFIC RAILROAD », 1867.
Épreuve contemporaine.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy of Union Pacific Railroad Company.

357 TRAIN EN CONSTRUCTION, UNION PACIFIC RAILROAD, 1868.
Épreuve contemporaine.
Appartient au Museum of Modern Art New York, courtesy of Union Pacific Railroad Company.

SAVAGE C. R., 1832-1909. Travailla à Salt Lake City, Utah. Était photographe officiel de l'Union Pacific Railroad.

358. CÉRÉMONIES DE L'ACHÈVEMENT DE LA LIGNE DE L'UNION PACIFIC RAILROAD (Ceremonies at the completion of the Union Pacific Railroad), 1869.
Épreuve stéréoscopique contemporaine.
Appartient à l'Union Pacific Railroad Company, New York.

SHAHN Ben, né en 1898. Vit actuellement à New York.

359. AFFICHE DE CIRQUE (Circus poster), Smithfield, Kentucky, 1935.
Appartient au Museum of Modern Art, New York, courtesy Farm Security Administration.

SHEELER Charles, né en 1883. Vit à Ridgefield, Connecticut.

360. « ABSTRACTION : FORD PLANT », 1929.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

SOUTHWORTH and HAWES, Albert Sands Southworth, 1811-1984; Josiah Johnson Hawes, 1808-1901. Travaillèrent à Boston.

*361. DANIEL WEBSTER, 1851. ***Album***, fig. 84.
Daguerréotype. *Collection Edward S. Hawes, Boston.*

362. BRATTLE STREET, BOSTON, 1855.
Daguerréotype.
Collection W. G. Russell Allen, Boston.

STACKPOLE Peter, vit à New York.

363. ATTENTE DU BATEAU POUR L'ALASKA (Waiting to board Alaska transport), 1934. *Appartient à l'auteur.*

STEICHEN Edward, né en 1879. Membre associé de la Photo-Secession, 1902-1917. Chargé de prendre des photographies aériennes dans le Corps expéditionnaire américain pendant la grande guerre. Retiré à New York en 1938. Vit actuellement dans le Connecticut.

364. J. PIERPONT MORGAN, Esq. 1903.
Photogravure provenant de " Camera Work ", 1906, supplément Steichen, fig. 2.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

365. GEORGE BERNARD SHAW, 1908.
Photogravure à quatre couleurs (quadrichromie) avec une plaque Lumière autochrome, provient de " Camera Work ", nº 22, 1908, planche I.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

366. JAMES BRYANT CONANT, PRESIDENT OF HARVARD UNIVERSITY, 1937.
Photogravure à quatre couleurs (quadrichromie), provenant de " Life ", June 7, 1937.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

STEINER Ralph, né en 1899. Vit actuellement à New York.

367. BAROQUE DE LA CAMPAGNE AMÉRICAINE (American rural baroque), 1930.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

STIEGLITZ Alfred, né à Hoboken, New-Jersey, 1864. Ses premiers travaux datent de 1882. Fondateur de la Société " Photo-Secession ", 1902. Éditeur de la revue " Camera Work ", 1902-1917. Dirige la Galerie " 291 ", 1905-1917, et depuis 1930, " An American Place ", New York. Vit actuellement à New York.

*368. L'ENTREPONT (The steerage), 1907.
Photogravure provenant de " Camera Work ", nos 35-36, 1911, planche IX.
Album, fig. 86.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

369. TERRASSEMENT A NEW YORK (Excavating — New York), 1911.
Photogravure provenant de " Camera Work ", nos 35-36, 1911, planche IX.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

STRAND Paul, né en 1890. Vit actuellement à New York.

370. FEMME AVEUGLE (Blind woman), New York, 1915.
Photogravure provenant de " Camera Work ", nos 49-50, 1917, planche III.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

371. ABSTRACTION, 1915.
Photogravure provenant de " Camera Work ", nos 49-50, 1917, planche VIII.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

VAN DYKE Willard, né en 1906. Vit actuellement à New York.

372. CÔTE NORD DE CALIFORNIE (North coast of California), 1937.
Appartient à l'auteur.

VANDIVERT William D., né en 1912. Vit actuellement à Chicago.

373. UNION LABOR, DETROIT, 1937.
Appartient à l'auteur.

WALKER Don, vit actuellement à Detroit.

374. DETROIT DANS LE BROUILLARD (Detroit enveloped in fog), 1936.
Appartient au " Detroit News ".

WESTON Edward, né en 1886. Vit actuellement à Los Angeles.

375. ROCK EROSION, 1935.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

376. " EEL RIVER RANCH ", Californie, 1937.
Appartient à l'auteur.

WHIPPLE John A., né en 1823. Commença la photographie en 1845. Mort en 1891.

377. HENRY WADSWORTH LONGFELLOW, 1859.
Collection particulière.

WURTS Richard, né en 1905. Vit actuellement à New York.

378. VENDEUR DE RUE (Street vendor), 1937.
Appartient à l'auteur.

379. **PHOTOGRAPHE INCONNU.**
PHOTOGRAPHE, vers 1860.
Ambrotype.
Collection Walter Scott Shinn, New York.

MATÉRIEL SE RAPPORTANT A LA PHOTOGRAPHIE

380. GRAVURE SUR BOIS. INTÉRIEUR DE LA GALERIE DE DAGUERRÉOTYPIE DES FRÈRES MEADE (Wood-engraving. Interior of Meade Brothers Dagerreotype Gallery), New York, vers 1850.
Appartient au Museum of Modern Art, New York.

BRÈVE HISTOIRE DU CINÉMA AMÉRICAIN
1895-1938

Les commencements.

Entre 1895 et 1896, lorsque les films firent leur soudaine apparition, des deux côtés de l'Atlantique, le kinétoscope d'Edison avait déjà fourni les principaux instruments de travail grâce auxquels on allait pouvoir exploiter sur un plan nouveau les possibilités de l'image animée. Le kinétoscope de 1894 apportait des vues d'Indiens, de cow-boys, de danseuses exotiques, les Chutes du Niagara, mais aussi un drame en miniature *Fire Rescue* (Sauvé des flammes) et une courte comédie, *Bagarre dans une Blanchisserie chinoise*. Nous trouvons là, sous une forme embryonnaire, les films du Far West, les stars au charme irrésistible, les vues documentaires, les sauvetages angoissants et les effets comiques précurseurs de la « Keystone Comedy ». Après que les « photographies animées » eussent été projetées sur l'écran par divers inventeurs — parmi lesquels Lumière occupe incontestablement la première place — le traitement des sujets n'évolua pas de manière appréciable.

En Amérique comme ailleurs, les premiers films, des pellicules de quarante-cinq mètres environ, appartenaient à deux catégories distinctes. Il y avait les reproductions d'événements authentiques, pris sur le vif, comme l'*Inauguration du Président McKinley* (1897) et les films de trains, *l'Empire State Express* (1896) et le *Black Diamond Express* (1897), frères jumeaux de l'*Arrivée du Train en Gare* (1895) de Lumière. Ces reconstitutions photographiques du mouvement procuraient au public la vive satisfaction de *voir*, tout simplement, car pour les premiers cinéastes la tangibilité du mouvement, les flocons de fumée s'élevant dans le ciel où les vagues se brisant sur la côte, étaient un miracle en soi. Mais il existait aussi les films joués qui, peut-être parce qu'ils ne mettaient pas en évidence l'élément de la *réalité*, reflétaient des tendances sentimentales (jeunes enfants et petits chiens), légèrement érotiques (danses du ventre, etc.), sensationnelles (*Exécution de Marie Reine d'Ecosse*, 1894) ou encore comiques. Le *Baiser de May Irwin* (1896), avec le premier gros plan de deux vedettes du théâtre de l'époque s'embrassant, connut un succès tout particulier. Dans certains milieux on fut choqué non pas tant du baiser lui-même, mais des dimensions qu'il prenait sur l'écran : le baiser en « close up » devint plus tard partie intégrante du film américain.

La plupart des scènes reconstituées, étaient jouées comme au théâtre et sans un arrêt, devant un appareil fixe. Pour les actualités on dut se servir d'un appareil transportable et le cameraman devait sans cesse se déplacer;

les prises de vues se succédaient sur un rythme rapide et on eut recours aussi aux « vues circulaires panoramiques » obtenues en déplaçant l'appareil latéralement.

Bientôt les films s'allongent et la composition succède aux simples incidents. C'est à ce moment-là que se place une des dates importantes de l'histoire du cinéma : Edwin S. Porter applique dans son *Vol du Rapide* (1903) la technique réaliste à un sujet de fiction. La trame complexe de ce film, le dédoublement de l'action obligèrent l'auteur à appliquer une forme simplifiée de montage alterné; aussi fit-il se succéder les scènes de voleurs, de trains, de chevaux dans des décors naturels et les scènes de crime, de sentiment, d'orgies d'inspiration théâtrale situées dans un décor peint. De ces méthodes devait naître une formule tout à fait neuve. Le style hétérogène de Porter inspira de nombreux metteurs en scène et aujourd'hui encore son influence se fait sentir. Dans son film *Sauvé d'un Nid d'Aigle* (1907) on voyait un enfant emporté par un aigle contre un fond de montagnes peintes mais secouru par son père parmi des rochers authentiques. Le père intrépide n'était autre que D. W. Griffith, un acteur sans travail qui devait plus tard exploiter avec art les découvertes de Porter.

Griffith, Ince et Sennett.

Entre 1909 et 1915, l'art cinématographique fait de tels progrès qu'on a tendance à attribuer à cette période une importance exagérée. En six ans le cinéma américain devint une véritable industrie : comme ce fut le cas pour certains films français ou italiens tels que *Elizabeth Reine d'Angleterre* (1912) et *Quo Vadis* (1913), les bandes américaines devenaient plus longues, cinq ou six fois la longueur des premières pellicules. Elles gagnaient aussi en vitalité, en perfection technique et en originalité dans le traitement et le choix des sujets. A cet égard la contribution de Thomas H. Ince, de Mack Sennett et de D. W. Griffith fut particulièrement généreuse.

Griffith commença par se servir de gros plans, de plans lointains ou moyens de courte durée selon que tel ou tel incident devait être mis en relief. C'est dans le genre du drame intime qu'il brilla surtout car il y exprima les sentiments en utilisant la camera comme un instrument créateur et non pas seulement comme un appareil enregistreur. Il se servit de l'action pour stimuler l'imagination et pas uniquement pour éveiller des réflexes visuels mécaniques. C'est dans ses films, comme par exemple le *Chapeau de New York* (1912) que se leva la première étoile de l'écran, Mary Pickford, qui faisait déjà preuve d'un talent purement cinématographique, d'une technique à part que l'on ne pouvait comparer avec celle du théâtre.

Le nom d'Ince est étroitement lié au mélodrame d'action du Far West où William S. Hart et son cheval, évoluant au milieu de « vrais » Indiens, dans des paysages californiens et parmi des aventuriers sans scrupules exprima le climat moral de la « Frontier », de la Prairie, qui n'était déjà plus et n'exista peut-être jamais que dans l'imagination de l'Américain moderne. On avait vu déjà des Indiens et des cow-boys à l'écran surtout dans les séries de « Bron-

cho Billy » Anderson : mais Ince donna une âme aux films du Far West. Monteur adroit comme Hollywood n'en comptait pas deux, il eut lui aussi le sens instinctif du mouvement et de la faculté qu'avait la camera de traduire des sentiments et des idées. Plus tard Ince abandonna la mise en scène mais pas avant d'avoir créé le film à thèse et donné dans son *Gondolier de Venise* (1914) un avant-goût du film sociologique.

La *Naissance d'une Nation* (1915) de Griffith fut le premier chef-d'œuvre du cinéma américain. Il serait superflu d'ajouter encore à tout ce qui a été déjà dit sur cette œuvre étonnante. La construction complexe et fluide des meilleures scènes est admirable et on reste stupéfait devant les qualités purement photographiques (1) et la puissance évocatrice des fameux épisodes de la bataille, dont une seule des quatre-vingt-treize scènes dure plus de trente secondes, trois seulement se déroulent en vingt secondes, la plupart en l'espace de deux à huit secondes et une même en une demi-seconde. Les basses passions, les préjugés qui forment le fond du livre d'après lequel le film a été adapté et auxquelles malheureusement la *Naissance d'une Nation* doit une partie de son succès, ne peuvent être attribuées à Griffith qui ne fit certainement pas revivre ces pages de l'histoire de la guerre civile avec l'intention d'exciter des sentiments hostiles contre les noirs.

L'année suivante Griffith créait un film plus étonnant encore, *Intolérance* (1916) où, en prenant pour thème général les persécutions et les préjugés à travers les âges, il accentua son style narratif rapide et passionné pour atteindre un mouvement déchaîné qui laisse le spectateur nerveusement épuisé mais rempli d'admiration. C'est ce film qui, dix ans plus tard, inspirera les méthodes plus étudiées et scientifiques mais non moins troublantes dont se serviront les cinéastes de la Russie soviétique, en particulier Eisenstein.

A la même époque, Mack Sennett, moins littéraire mais attiré lui aussi par l'action rapide et violente, avait développé les comédies du genre Keystone, dérivées il est vrai des pièces du répertoire comique français, mais qui nous paraissent caractéristiques de l'esprit américain avec leurs poursuites, chutes, coups qui se succèdent sur un rythme désordonné, leurs agents de police et leurs baigneuses qui portent bien la marque de fabrique Keystone. Dans ce royaume charmant de l'irréel grandit une collection de « types » aussi bien étudiés et silhouettés que leurs lointains ancêtres de la *comedia dell'arte* — des individus très gras ou très minces, à l'air lugubre, mal nippés et moustachus — Fatty Arbuckle, Chester Conklin, Ben Turpin, Mabel Normand et, bien entendu, Charlie Chaplin. Superbement vulgaires et doués d'un esprit inventif intarissable, ils apprennent à tirer des effets comiques des émotions les plus sacrées comme des mésaventures les plus communes. Élevé à cette école, Chaplin, avec son sens unique de la mesure apporta des trouvailles d'observation et une note de résignation profonde dans sa série de comédies immortelles couronnée par la *Ruée vers l'Or* (1925). Harold Lloyd et Buster Keaton, descendants eux aussi de l'école Keystone, étaient d'excellents comédiens qui n'atteignaient cependant pas la perfection de Chaplin.

(1) Dont le mérite revient à G. W. Bitzer, pendant des années cameraman de Griffith.

Une industrie mondiale.

Vers 1918 la période de création la plus intense touchait à sa fin et les films américains avaient conquis le monde. Pendant les dix années qui suivent ils laissent leur marque dans l'esprit et l'imagination d'un vaste public qui considérait ces images si différentes de ce qu'il connaissait, comme le reflet de l'âme américaine. En réalité ces films exprimaient les rêves et les désirs de tous ceux qui, dans le monde entier, n'étaient pas gâtés par la vie, rêves et désirs concrétisés par un petit groupe d'hommes et de femmes entreprenants, énergiques, imaginatifs. D'où l'importance particulière que l'on donne au confort (automobiles, salles de bain, beaux vêtements) ou à l'élément romantique (flirt, sacrifices des parents, pseudo-histoire) ou à tout ce qui brille d'un éclat un peu artificiel (boîtes de nuit, jazzbands, liberté sexuelle) ou enfin simplement à la puissance matérielle. D'où aussi l'absence de tragédie, de réalisme. Les films de vampires, de sex appeal, ceux qui mettaient en valeur les qualités physiques, les lignes de stars telles que Gloria Swanson, Clara Bow, Rudolph Valentino, procurèrent à des milliers de spectateurs des distractions bienvenues, même s'ils leur donnèrent une idée très fausse de l'Amérique. On fit, pendant cette période, peu de films réalisés à titre d'expérience. Cependant l'*Opinion publique* (1923) de Chaplin et la *Loi des Montagnes* (1919) de von Stroheim, les *Folies de Femmes* (1921) et *Les Rapaces* (1924) d'un idéalisme passionné ajoutèrent encore à la subtilité et à la profondeur du jeu et des caractères. Mais si l'on étudie certains films populaires tels que *Les Quatre Chevaliers de l'Apocalypse* (1921) et *Ben Hur* (1926) on découvre un progrès technique constant bien que le sujet et la façon dont il est traité n'aient pas beaucoup évolué. On gâcha peu de celluloïd et peu de temps pour adapter l'instrument de travail dont on disposait aux données psychologiques des ouvrages et des pièces, contrairement à ce qu'on s'efforçait de faire (souvent avec une rare audace et un sens créateur profond, mais parfois à tort) en Europe à cette époque.

Les films comme les *Mystères de New York* avaient perdu de leur popularité bien que ceux du Far West avec Tom Mix et d'autres héros de la Prairie aient conservé la leur. Leurs descendants directs furent les films policiers et de gangsters des environs de 1927 puis les films épiques tels que la *Caravane vers l'Ouest* (1923). Attiré plus fortement par les sujets d'actualité que par le matériel de fiction, Robert Flaherty réalisa son film documentaire sur la vie des esquimaux, *Nanook* (1922). Ce metteur en scène créa ensuite un film sur les îles du Pacifique, *Moana* (1926), suivi du *Tabou* de Murnau (1931), de *L'Herbe* de Schoedsack et Cooper (1925) et de *Chang* (1927) qui utilisent leur sens poétique pour donner au film documentaire les éléments nouveaux et délicats qui l'enrichirent considérablement.

Douglas Fairbanks incarna l'athlète pour qui rien n'est impossible; plus tard, avec Mary Pickford, il introduisit certains éléments cinématographiques qui, par l'intermédiaire de films comme *Le Dernier des Hommes* et *Variétés* exercèrent une profonde influence sur la technique des studios américains. Certains films tournés à Hollywood : *L'Aurore* (1927), *Hôtel Impérial* (1928)

et *Student Prince* (Le Prince Etudiant, 1927) sont d'allure nettement européenne, comme des centaines d'autres où l'on utilise côte à côte les vues obliques, la camera mobile et les méthodes plus spécifiquement américaines de montage rapide. Vers la fin du règne des films muets un certain réalisme, une certaine apparence de vérité se glissèrent dans les bandes américaines comme par exemple dans *Les Nuits de Chicago* (1927) et *The Racquet* (1928). Mais il y avait trop de sous-titres : bien des films muets célèbres étaient hybrides : un tiers de texte et deux tiers d'images. Si l'on songe que même dans les plus petites salles le spectacle ne se déroulait jamais sans accompagnement d'orchestre et de bruitage, il faut reconnaître que le terme de « film muet » était devenu déplacé.

Les films parlés.

Après le grand succès financier du film semi-parlé *Le Chanteur de Jazz* (1927), une ère nouvelle s'annonce. Il était inévitable que les premières bandes parlées le fussent trop et mal, que momentanément le théâtre reprît le dessus et que la camera s'immobilisât de nouveau. Cela ne devait pas durer. A mesure que l'enregistrement du son s'améliora, l'appareil de prises de vues reprit la liberté qu'il a maintenant complètement regagnée. Les films de gangsters : *Little Caesar* (1930), *Scarface* (1932), *L'Ennemi Public* (1931) ramènent la violence et l'action, redonnent une certaine vigueur dont le cinéma commençait à manquer. Le dialogue fut réduit à un minimum et le film reprit contact avec la réalité. *In Old Arizona* (1929) et certains passages de *Hallelujah* (1929) furent la preuve que le film parlé pouvait être tourné en extérieurs aussi bien qu'en studio.

Cette transfusion de sang neuf redonna aussi des forces aux Actualités qui, surtout depuis l'apparition de *La Marche du Temps* en 1935, ont regagné un peu de leur popularité d'autrefois et abordé les problèmes de l'heure avec un esprit de controverse marqué. Si les années ont repoussé dans les coulisses certains des plus brillants artisans de cet art vivant du cinéma, d'autres ont pris leur place. La robuste Mae West, Garbo et Gary Cooper ont créé pour leur public de nouveaux « types ». Les Marx Brothers restent fidèles aux traditions de la période Keystone. Les éléments romantiques, comiques et sensationnels du cinéma de 1895 fournissent toujours de nouvelles inspirations; l'éclat, le luxe, les proportions stimulent ou trahissent les entreprenants metteurs en scène de Hollywood. Le passé historique du pays dont Griffith profita si bien sert de thème à des films comme *Les Révoltés du Bounty* (1935) et *Une Aventure de Buffalo Bill* (1936) : l'influence persistante du vaudeville apporte à l'écran une profusion de chants et de danses, et même de couleurs dans le cas des *Goldwyn Follies* de 1938. La réalité étroitement alliée à l'imagination comme autrefois dans *Le Vol du Rapide*, nous donne *Les Trois Lanciers* (1935), *Fury* (1936) et *La Bonne Terre* (1937). Le cinéma américain prend franchement connaissance des problèmes actuels, de la vie que vivent les hommes, dans deux films courts mais d'une grande portée, réalisés par le

Gouvernement des États-Unis, *La Charrue et les Plaines* (1936) et *La Rivière* (1937).

Rien n'est absolument nouveau, mais le film a fait ses preuves comme agent artistique d'une importance capitale. Composé d'éléments populaires et traditionnels, il est capable d'en absorber sans cesse de nouveaux, même d'impurs. De plus il s'adapte à toutes les innovations techniques. Ce n'est pas sans raison que les dessins animés de Walt Disney, les plus populaires de tous les films à notre époque, doivent leur existence même à l'application du son et à l'utilisation de la couleur qu'ils furent les premiers à ramener à l'écran. Le monde où l'on jouit de tels spectacles ne peut donc être totalement malheureux et l'art qui les rend possibles ne saurait être négligeable.

IRIS BARRY,
Conservateur de la Cinémathèque
du Museum of Modern Art.

A BRIEF HISTORY OF THE AMERICAN FILM
1895-1938

The early films.

When films suddenly came to life on both sides of the Atlantic in 1895-1896, the Edison kinetoscope had indicated much of the material which in various forms and combinations was to provide their standard ingredients. The kinetoscope pictures of 1894 included glimpses of Indians and cowboys, of exotic female dancers and views of Niagara Falls as well as a tiny drama, *Fire Rescue*, and a brief comedy, *Fun in a Chinese Laundry*. Here in embryo were the Western films, the glamorous female stars, the documentaries, the last-minute rescues and the Keystone comedies of the future. After the " living photographs " had been thrown on to a screen by various inventors, among whom Lumière was undoubtedly the most important, the actual subject-matter did not greatly change.

In America, as elsewhere, the early films, roughly fifty feet long, were of two kinds. There were pictures of real scenes and events, such as *The Inauguration of President McKinley* (1897) and the train pictures, *The Empire State Express* (1896) and *The Black Diamond Express* (1897), counterparts of Lumière's *Arrivée du Train en Gare* (1895). These gave the public intense pleasure merely in *seeing*, since to early filmgoers the reality of movement — puffs of smoke rising or waves breaking on a shore — had a truly magical quality. But there were also films of enacted scenes which, possibly because they lacked just that element of reality, tended towards the sentimental (small children with pets), the mildly erotic (hootchy-kootchy and skirt dancers), the sensational (*Execution of Mary Queen of Scots*, 1894) or the comical. *The May Irwin Kiss* (1896) with its close-up of two stage celebrities of the day embracing, was one of the most popular. The dimensions of the embrace rather than its nature shocked some people considerably : but the close-up kiss later became a constant in American films.

Most of the enacted scenes were played as though on a stage and without a break, before a stationary camera. The realist films necessitated a portable camera and considerable mobility on the part of the cameraman; the shots succeeded one another rapidly and sometimes " circular panoramic views " of natural scenery utilized a lateral movement of the apparatus.

As films grew longer and mere incident gave way to plot, an important day came in the history of the cinema when Edwin S. Porter's *The Great Train Robbery* (1903) applied the realist technique to a fictional subject. His

complex plot with its parallel action dictated the use of a crude form of cross-cutting; and so he alternated scenes of robbers, trains and horses in natural settings with relatively stagey scenes of crime, sentiment or revelry made against painted backgrounds in a studio. The result provided a new and radically pictorial method of telling a story. Traces of Porter's curiously mixed style persist until this day. In a later picture of his, *Rescued from an Eagle's Nest* (1907) a baby was carried off by an eagle against a range of painted mountains but was rescued by its father amid real rocks. The intrepid father was D. W. Griffith, a stage actor temporarily out of work, who was to carry Porter's discoveries much further.

Griffith, Ince and Sennett.

So much of importance occurred between 1909 and 1915 that there is considerable temptation to overemphasize this period. During those years the American film industry was firmly established : the American film, following the example set by French and Italian films like *Queen Elizabeth* (1912) and *Quo Vadis* (1913), increased in length from one reel to five or more but, at the same time, also displayed great vitality and originality in technical improvements and in the use of apt and characteristic subject-matter. Here the contributions of Thomas H. Ince, of Mack Sennett and of D. W. Griffith were peculiarly valuable.

Griffith proceeded to compose his films with relatively brief close-up, long or medium shots according to the emphasis he wished to place on any particular incident. His forte was the intimate drama, from which he drew psychological values as well as sentiment by utilizing his camera as creative rather than a recording instrument and registering action intended to stimulate imagination rather than mere recognition. Under his direction, as in *The New York Hat* (1912) emerged the first film-star, Mary Pickford, who already in this displayed an uncannily eloquent and cinematic style of acting quite unlike that of the stage.

The name of Ince is linked with the Western melodrama of action in which William S. Hart and his pony amid " real " Indians, Californian landscapes and desperadoes of all sorts extolled the artless but virile morality of a vanished and perhaps imaginary frontier. There had been cowboys and Indians on the screen before, notably in the " Broncho Billy " Anderson films : Ince gave the Westerns emotional warmth and, we might say, a soul. The ablest cutter in the business, he, too, instinctively understood the need for movement and the camera's power to communicate ideas and feelings. Later in his career, Ince withdrew largerly from actual direction but not until he had fathered the problem-film, and given a foretaste of the sociological film in *The Italian* (1914).

Griffith's *The Birth of a Nation* (1915) was the first great masterpiece of the American film. Little need be added to all that has been written of this astonishing work. The complex and fluid construction of the film's best sequences commands respect and one can only consider with amazement alike

the photography (1) and the emotional power of, for example, the famous battle scenes in which only one of the ninety-three separate shots lasts as long as thirty seconds, only three last twenty seconds, most are from two to eight seconds in duration while one is only ten frames or half a second long. The ugly passions and prejudices inherent in the novel on which the film was based, and to which unhappily *The Birth of a Nation* owed some of its success, need not be attributed to Griffith, who certainly did not retell that story of civil war and its subsequent miseries with any intent to rouse anti-negro feeling.

His reply to the film's reception was the even more astonishing *Intolerance* (1916). Here, in hunting down illiberality and prejudice through the ages, he developed his staccato and passionate style of narration into a perfect torrent of movement and sensation which leaves the spectator hysterically exhausted though admiring. This was the film which, almost ten years later, gave birth in turn to the more scientifically planned but hardly more disturbing method of pictorial construction developed in the U. S. S. R., particularly by Eisenstein.

Meanwhile Mack Sennett, less literary but with an equal grasp of the film's affinity for fast and violent movement, had developed the Keystone comedy which, though it stemmed from earlier French comedies, seems a characteristically American invention with its utterly free and irresponsible series of chases, falls, blows, Keystone cops and bathing belles. In this realm of delirious unreality there arose a noble band of characters and grotesques as distinct as any of their remote ancestors of the *commedia dell'arte* — creatures very fat or thin, mostly lugubrious in appearance with ill-fitting garments or curious moustaches — Fatty Arbuckle, Chester Conklin, Ben Turpin, the ingenious Mabel Normand and, of course, Charlie Chaplin. Magnificently vulgar and infinitely inventive, they learned to extract the wildest humor from the most sacred emotions as well as from purely physical mishaps. Graduating from this school, Chaplin with his peculiar gift of timing brought, too, a profound observation of life and a note of tragic resignation to the creation of his immortal series of comedies, culminating finally in *The Gold Rush* (1925). Harold Lloyd and Buster Keaton, also stemming from the Keystone school, were only less excellent comedians.

A world industry.

By 1918 the most intensely creative period was over and the American films had conquered the world. For the next ten years they stamped the imagination of a vast public with their peculiar imagery which was accepted, in many countries, as portraying the American soul. Actually, of course, they represented wishful dreams, very appealing to the underprivileged everywhere, conjured into existence by an energetic and fertile fraction of the community many of whose members had themselves previously been underprivileged. Hence the emphasis on comfort (automobiles, bathrooms, fine

(1) By G. W. Bitzer, for so many years Griffith's cameraman.

clothes) or romance (courtship, parental sacrifice, pseudo-history) on glamor (night clubs, jazzbands, sexual freedom) and mere bigness. Hence too, the avoidance of tragedy and of realism. Films with vampires and " It " girls, films extolling the physical allure of stars like Gloria Swanson, Clara Bow and Rudolph Valentino profitably provided a distraction for the millions even if they created many misapprehensions about America. There were few truly experimental films made during this period, though Chaplin's *A Woman of Paris* (1923) and von Stroheim's *Blind Husbands* (1919), *Foolish Wives* (1921) and the passionately realistic *Greed* (1924) introduced new subtleties and profoundities both in character-delineation and in acting. Yet an examination of such popular films as *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) and *Ben Hur* (1926) shows that there was a constant technical progress though the subject-matter and the approach to the subject-matter remained relatively unchanged. Little celluloid or time was lost on efforts to bend the medium to the psychological novel and play such as were (often so boldly and creatively but sometimes so wrongly) attempted in Europe during that period.

The serials like *The Exploits of Elaine* had had their day though the Western films with Tom Mix and other cowboy heroes continued. These flowered in turn into the mystery and gangster films of the late twenties, and into epics like *The Covered Wagon* (1923). The impulse to record actual rather than imaginary material inspired Robert Flaherty's documentary film of Eskimo life, *Nanook* (1922). The same director's poetic vision of the South Seas, *Moana* (1926), Murnau's *Tabu* (1931), Schoedsack's and Cooper's *Grass* (1925) and *Chang* (1927) later continued the tradition of poetic documentary films which he had established.

Douglas Fairbanks performed his athletic miracles and, later, he and Mary Pickford played their part in introducing various elements from Germany which, through films like *The Last Laugh* and *Variety*, exercised a profound influence on American studio technique. There are American-made films like *Sunrise* (1927), *Hotel Imperial* (1928) and *The Student Prince* (1927) which have a distinctly continental air, and hundreds of others in which oblique camera-angles and perambulating cameras occur in company with the more native element of rapid cutting. Towards the end of the silent era a degree of realism and of probability crept into films like *Underworld* (1927) and *The Racket* (1928). But there were too many subtitles : many admired silent films were hybrids, one-third words and two-thirds pictures. And, since even in the smallest theatres they were accompanied by orchestras and noise-machines, the very term " silent film " was a misnomer.

The sound film.

With the great financial success of the part-talking picture *The Jazz Singer* (1927), a new era opened. It was inevitable that the first talking films should talk too much and in the wrong way, that the theatre should temporarily dominate the screen, that the camera should again become immobile. That was not to last. As the quality of sound-recording improved,

so did the camera regain its freedom : today it is as free as ever in the old days. Gangster films like *Little Caesar* (1930), *Public Enemy* (1931), *Scarface* (1932) restored violent action and mitigated a dose of refinement from which the screen was suffering, reduced dialogue to a minimum and brought the film in contact with reality again. *In Old Arizona* (1929) and portions of *Hallelujah* (1929) soon proved that talkies could be made out-of-doors as well as in a studio.

A new lease of life was granted to the newsreels which, particularly since the appearance of *The March of Time* in 1935 have regained something of their early appeal and acquired a markedly controversial accent. If the years have swept away older contributors to this lively art which provides so much of the public's pleasure, others have stepped into their place. The robust Mae West, Garbo and Gary Cooper have stamped new characters on the public imagination. The Marx Brothers continue the fine nonsensical traditions of the Keystone comedy. The sentimental, the romantic, the comic and the sensational elements introduced in 1895 continue to give up fresh inspiration : glamor, luxury and size alternately stimulate or betray the energetic film-makers of Hollywood. The pageantry of the past which Griffith so fruitfully drew upon continues to furnish films like *Mutiny on the Bounty* (1935) and *The Plainsman* (1936) : the persistent influence of vaudeville provides lively, if overabundant, singing and dancing on the screen which, as in *Goldwyn Follies* (1938), now emerge in rainbow hues. Reality mingled with imagination, as long ago in *The Great Train Robbery*, again combine in *Lives of a Bengal Lancer* (1935), *Fury* (1936) and *The Good Earth* (1937). The American film frankly turned its face to current problems, to the life that men live, in two short but significant pictures produced by the United States Government, *The Plow that broke the Plains* (1936) and *The River* (1937).

Nothing is wholly new, but the film has proved itself a positively vital medium, blend of the most radically popular and traditional ingredients but able readily to absorb all kinds of elements, even impure ones, and bend all kinds of technical innovations to its uses. It cannot be without significance that the animated cartoons of Walt Disney, most universally enjoyed of any films today, owe their existence to the use of sound and were the first to reintroduce color. It cannot for that matter be a wholly unhappy world which enjoys such visions, nor a negligible art which creates them.

IRIS BARRY,
Conservateur of the Museum of Modern Art Film Library.

SECTION CINEMATOGRAPHIQUE DE L'EXPOSITION

I

PRÉSENTATIONS QUOTIDIENNES DES FILMS

L'histoire du cinéma américain :

1re partie : De l'invention du film à *La Naissance d'une Nation.*
2e partie : Nouveau progrès et fin de l'ère du film muet.
3e partie : Le film sonore.

Les films et fragments de films qui seront projetés ont été choisis parmi :

1894. *Exécution de Marie Stuart*, mise en scène de William Heiss; Edison Co.
1896. *Le Baiser May Irwin-John C. Rice*; Edison Co.
1903. *Le Vol du Rapide*, mise en scène de Edwin S. Porter; Edison Co.
1907. *Sauvé d'un nid d'Aigle*, mise en scène de Edwin S. Porter; Edison Co.
1912. *Le Chapeau de New York*, mise en scène de D. W. Griffith; Biograph.
1914. *The Fugitive* mise en scène de Thomas, H. Ince ; W. H. Productions.
1914. *Mabel's Dramatic Debut*, mise en scène de Mack Sennett; Keystone.
1914. *A Fool There Was*, mise en scène de Frank Powell; Fox.
1915. *La Naissance d'une Nation*, mise en scène de D. W. Griffith; Epoch.
1917. *L'Emigrant*, avec Charlie Chaplin, Mutual Film Corp.
1921. *Les Quatre Chevaliers de l'Apocalypse*, mise en scène de Rex Ingram; Metro.
1923. *La Caravane vers l'Ouest*, mise en scène de James Cruze; Paramount.
1924. *Les Rapaces*, mise en scène de Erich von Stroheim; Metro-Goldwyn.
1927. *Mécano de la Générale*, avec Buster Keaton; United Artists.
1928. *Plane Crazy;* Production Walt Disney.
1927. *Le Chanteur de Jazz*, mise en scène de Alan Crosland; Warner Brothers.
1928. *La Danse Macabre*, Production Walt Disney.
1930. *Anna Christie*, mise en scène de Clarence Brown; Metro-Goldwyn-Mayer.
1930. *Little Caesar*, mise en scène de Mervyn Le Roy; First National.
1933. *Lady Lou*, mise en scène de Lowell Sherman; Paramount.
1936. *Sous les Ailes de la Danse*, mise en scène de George Stevens; R. K. O. Radio Pictures.

1937. *Un iour au Courses*, mise en scène de Sam Wood; Lœwis Inc.
1937. *La Rivière*, mise en scène de Pare Lorentz; U. S. Farm Security Administration.

II

COLLECTION DE PHOTOGRAPHIES SERVANT A ILLUSTRER L'HISTOIRE DU CINÉMA AMÉRICAIN

1re partie : De l'invention du film au *Vol du Rapide*, 1895-1903.
2e partie : Développement de l'intrigue, 1903-1916.
3e partie : Nouveaux progrès et fin de l'ère du film muet, 1916-1928.
4e partie : Le film sonore, 1927-1938.

III

LA RÉALISATION D'UN FILM CONTEMPORAIN DU SCÉNARIO A LA PUBLICATION

Les documents et les objets qui constituent cette collection ont été recueillis pendant la réalisation du film en couleurs *Les Aventures de Tom Sawyer* (1938). Le scénario est basé sur une œuvre de Mark Twain publiée pour la première fois en 1876 et dont on ne compte plus les rééditions. La Paramount adapta cet ouvrage à l'écran en 1917 et confia le rôle de Tom à Jack Pickford. En 1930, ce fut Jackie Coogan qui incarna le petit héros de Mark Twain. La Ukrain Film de Kiev en a récemment tourné la version russe. Quant à ce dernier film des *Aventures de Tom Sawyer*, réalisé par Selznick International Pictures Inc, il vient d'être présenté.

La plus grande partie des textes montrés dans cette exposition unique en son genre ont été traduits, rassemblés en une sorte de documentaire sur les travaux innombrables et variés qu'exige la construction d'un film américain contemporain. Le Musée d'Art Moderne présente ce matériel nouveau tout comme il exposerait et classerait les procédés techniques de n'importe quel art plus ancien : peinture, sculpture ou architecture. Grâce à cette présentation le profane ou le professionnel pourront se faire une idée exacte, sinon complète, des différents stades, des étapes qui marquent l'entreprise délicate et complexe de la production d'un film, en partant de l'idée originale, pour aboutir à sa complète réalisation.

Cette documentation comprend entre autres :

Le manuscrit original sur lequel est basé le film.
Le scénario : Pages du scénario original et révisions.

Distribution des rôles : Rapports des « Eclaireurs » chargés de faire des recherches dans tout le pays pour découvrir le Tom Sawyer idéal.

Le matériel de recherches : Renseignements sur l'histoire locale, l'architecture, les coutumes, la langue, les costumes de l'époque, etc...

Le plan de travail : Pour les prises de vue.

La censure : Correspondance avec le bureau de censure.

Le scénario découpé avec indications pour la partition musicale et le bruitage.

Le grimage sur deux têtes de cire, indiquant comment on maquille pour un film ordinaire ou un film en couleurs.

Les costumes.

Les photographies et les films.

La présentation secrète : La critique après la présentation du film dans une salle connue seulement des directeurs de la compagnie mais où est convoqué dans le plus grand secret un « public type » dont les réactions seront étudiées avec soin.

Les Aventures de Tom Sawyer, film réalisé par David O. Selznick, en Technicolor, mise en scène de Norman Taurog. Tommy Kelly dans le rôle de Tom Sawyer, Ann Gillis dans celui de Becky et May Robson dans celui de Tante Polly.

THE FILM SECTION OF THE EXHIBITION

I

DAILY FILM SHOWINGS : THE HISTORY OF THE AMERICAN FILM

The history of the American film :

Part I. From the invention of films to *The Birth of a Nation.*
Part II. The progress and close of the silent era.
Part III. The sound film.

The films to be shown will be excerpts selected from :

1894. *The Execution of Mary Queen of Scots*, directed by William Heiss; Edison.
1896. *The May Irwin-John C. Rice Kiss*, Edison.
1903. *The Great Train Robbery*, directed by Edwin S. Porter; Edison.
1907. *Rescued from an Eagle's Nest*, directed by Edwin S. Porter; Edison.
1912. *The New York Hat*, directed by D. W. Griffith; Biograph.
1914. *The Fugitive*, directed by Thomas H. Ince; W. H. Productions.
1914. *Mabel's Dramatic Debut*, directed by Mack Sennett; Keystone.
1914. *A Fool There Was*, directed by Frank Powell; Fox.
1915. *The Birth of a Nation*, directed by D. W. Griffith; Epoch producing Corp.
1917. *The Immigrant*, with Charlie Chaplin; Mutual Film Corp.
1921. *The Four Horsemen of the Apocalypse*, directed by Rex Ingram; Metro.
1923. *The Covered Wagon*, directed by James Cruze; Famous Players-Lasky.
1924. *Greed*, directed by Erich von Stroheim; Metro-Goldwyn.
1927. *The General*, with Buster Keaton; United Artists.
1928. *Plane Crazy*, produced by Walt Disney; Walt Disney Productions.
1927. *The Jazz Singer*, directed by Alan Crosland; Warner Brothers.
1928. *The Skeleton Dance*, produced by Walt Disney; Walt Disney Productions.
1930. *Anna Christie*, directed by Clarence Brown; Metro-Goldwyn-Mayer.
1930. *Little Caesar*, directed by Mervyn Le Roy; First National.
1933. *She Done Him Wrong*, directed by Lowell Sherman; Paramount.
1936. *Swing Time*, directed by George Stevens; RKO Radio Pictures Inc.
1937. *A Day at the Races*, directed by Sam Wood; Lœwis Inc.
1937. *The River*, directed by Pare Lorentz; Farm Security Administration.

II

AN EXHIBITION OF STILLS, ILLUSTRATING THE HISTORY OF THE AMERICAN FILM

Section I. From the invention of films to the *Great Train Robbery*, 1895-1903.
Section II. The Development of Narrative, 1903-1916.
Section III. The Progress and Close of the Silent Era, 1916-1928.
Section IV. The Sound Film, 1927-1938.

III

THE MAKING OF A CONTEMPORAY FILM FROM SCRIPT TO PREVIEW

This exhibition comprises material assembled during the making of *The Adventures of Tom Sawyer* (1938), a colored film. The story is based on a book by Mark Twain which has gone into countless editions since it was first published in 1876. It was filmed by Paramount in 1917 with Jack Pickford and again as a talkie in 1930 with Jackie Coogan. The Ukrain Film, Kiev, recently completed a Russian version. The present *Adventures of Tom Sawyer*, produced by Selznick International Pictures Inc., has just been released.

Much of the material in this unique exhibition has been translated, as documentation on the multiple activities entailed in the production of a contemporary American film. It is presented as the Museum would exhibit the technical processes of any of the older arts, such as painting, sculpture or architecture. The exhibition will enable the film student or the layman to form an accurate, if not quite complete, idea of the different processes that go into the complex elements of film-production, from the original idea to the finished motion picture.

Among the many items covered in the exhibition are :

Original script for the motion picture production.
Scenario : Pages from the original scenario and subsequent revisions.
Talent hunt : Report of talent scouts sent all over the United States to find new faces that would be the right type for Tom Sawyer.
Research material : Data on local history, architecture, social customs, speech, costumes, trades.
Production charts and data.
Censorship : Correspondence with the Hays office.

Final shooting script with additional dialogue, music cues, and incidental sound effects.

Make-up on two dummy heads showings make-up used for black-and-white film and technicolor.

Costumes.

Still and production shots.

Sneak preview : Reports from first showing in an obscure motion picture house.

The Adventures of Tom Sawyer, produced by David O. Selznick, in Technicolor, was directed by Norman Taurog with Tommy Kelly as Tom; Ann Gillis as Becky; May Robson as Aunt Polly.

TABLE DES MATIÈRES

COMITÉS D'ORGANISATION III

PRÉFACE par M. Jean ZAY, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts. V

AVANT-PROPOS par M. A. Conger GOODYEAR, President of the Museum of Modern Art VII

FOREWORD by A. Conger GOODYEAR, *President of the Museum of Modern Art*.. VIII

AVERTISSEMENT IX

LISTE DES PRÊTEURS XI

TABLES CHRONOLOGIQUES COMPARATIVES XV

SECTION DES PEINTURES, SCULPTURES ET GRAVURES :

La peinture et la sculpture aux États-Unis par Alfred H. BARR, Jr., Director of the Museum of Modern Art 1

Painting and Sculpture in the United States, by Alfred H. BARR, *Jr., Director of the Museum of Modern Art* 18

Catalogue des œuvres exposées 34

SECTION DE L'ARCHITECTURE :

L'architecture aux États-Unis, par John MCANDREW, Conservateur du Département d'Architecture et d'Art Industriel du Museum of Modern Art. 59

Architecture in the United States, by John MCANDREW, *Curator of Architecture and Industrial Art, the Museum of Modern Art* 69

Description de l'architecture dans l'exposition 78

Description of the Architecture exhibition 79

SECTION DE LA PHOTOGRAPHIE :

La photographie aux États-Unis, par Beaumont NEWHALL, Conservateur de la Bibliothèque du Museum of Modern Art 80

Photography in the United States, by Beaumont NEWHALL, *Librarian of the Museum of Modern Art* 83

Catalogue des œuvres exposées 86

SECTION DU CINÉMA :

Brève histoire du cinéma américain, 1895-1938, par Iris BARRY, Conservateur de la Cinémathèque du Museum of Modern Art 91

A Brief History of the American film, 1895-1938, *by* Iris BARRY, *Curator of the Museum of Modern Art Film Library* 97

Présentations quotidiennes de films 102

Daily Film Showings 105

Collection de photographies 103

An Exhibition of Stills 106

La réalisation d'un film contemporain 103

The Making of a Contemporary Film 106

8333-38. — Imprimerie ARRAULT ET Cie, Tours.

GALERIE VOLTAIRE

J.-L. SOUFFRICE

EXPERT

près les Douanes Françaises

GEORGE WASHINGTON

Original plaster by J.-A. Houdon.

33, QUAI VOLTAIRE - PARIS

Z50685

TROIS SIÈCLES D'ART AUX ETATS-UNIS

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

★ PEINTURE

★ SCULPTURE

★ ARCHITECTURE

★ ART POPULAIRE

★ PHOTOGRAPHIE

★ CINÉMA

103 REPRODUCTIONS

EXPOSITION ORGANISÉE EN COLLABORATION AVEC LE MUSEUM OF MODERN ART N.Y.

MUSÉE DU JEU DE PAUME - PARIS

COURTAULD INSTITUTE OF ART.

UNIVERSITY OF LONDON.

Presented by

The Museum.

TROIS SIÈCLES D'ART AUX ÉTATS-UNIS

EXPOSITION ORGANISÉE EN COLLABORATION
AVEC LE MUSEUM OF MODERN ART, NEW-YORK

MUSÉE DU JEU DE PAUME. PARIS
MAI-JUILLET 1938

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX

2e Edition.

1. Anonyme (Unknown Artist). — Margaret Gibbs.

Coll. Mrs. Alexander Quarrier Smith, Charleston.

2. John Singleton Copley. — Portrait de Nicholas Boylston.

Museum of Fine Arts, Boston.

3. John Singleton Copley — Portrait de Mrs. Seymour Fort.

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

4. Gilbert Stuart. — Portrait de Mrs. Richard Yates.

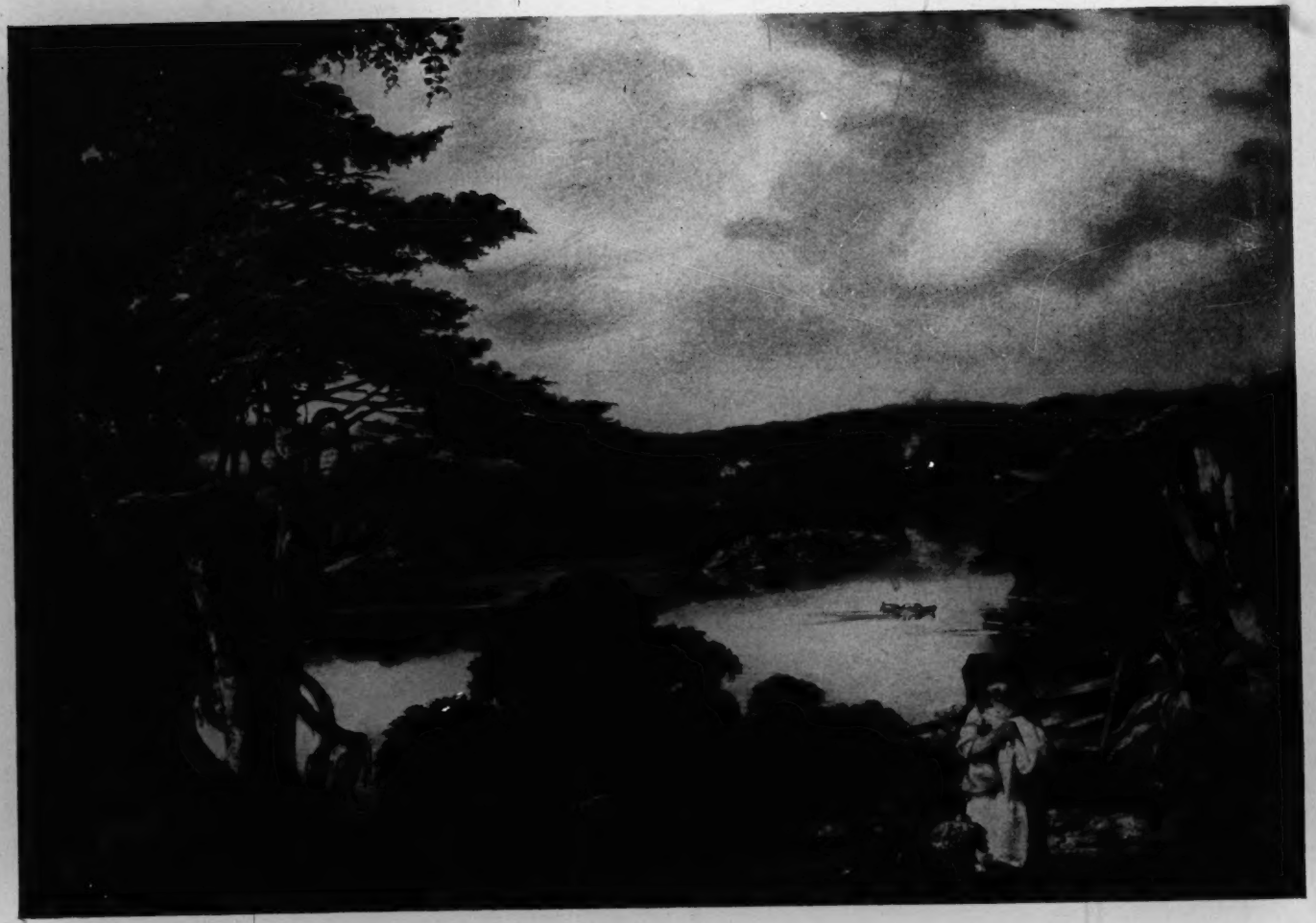
The A. W. Mellon Educational and Charitable Trust, New York.

5. Samuel Morse. — Portrait du Marquis de Lafayette.

Coll. Stuart, the New York Public Library.

6. Raphaelle Peale. — Après le bain — (After the Bath).

The William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri.



7. John Neagle. — Vue sur le Schuylkill — (View of the Schuylkill). *The Art Institute of Chicago.*

8. George Caleb Bingham. — Pêche sur le Mississipi — (Fishing on the Mississipi)
The William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri.

9. John James Audubon. — Hiboux (Snowy Owl).
The Whitney Museum of American Art, New York.

10. Currier et Ives. — The Champions of the Mississippi.

Coll. Harry T. Peters, New York.

11. James Abbott McNeill Whistler. — Wapping on Thames.

Coll. John Hay Whitney, New York.

12. James Abbott McNeill Whistler.

Portrait de la mère de l'artiste — (Portrait of the Artist's Mother).

Musée du Louvre, Paris.

13. Mary Cassatt. — La famille.

Coll. Durand-Ruel, New York.

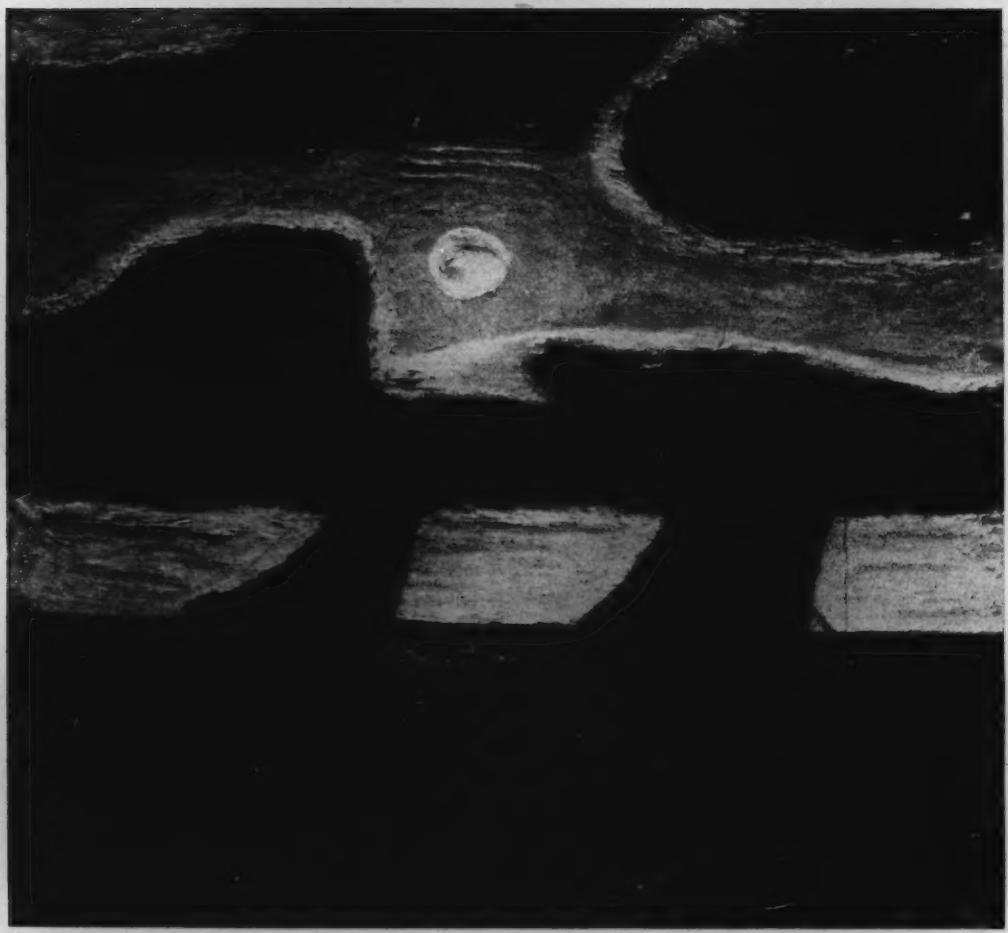
14. John Singer Sargent. — Portrait de Robert Louis Stevenson

Coll. Mrs. Payne Whitney, New Yor

15. George Inness. — Avant l'orage — (The Coming Storm).

The Albright Art Gallery, Buffalo, New York,

16. Albert Pinkham Ryder. — Forêt d'Arden — (The Forest of Arden).
Coll. Stephen C. Clark, New York.



17. Albert Pinkham Ryder. — Clair de lune sur la mer — (Moonlight Marine).

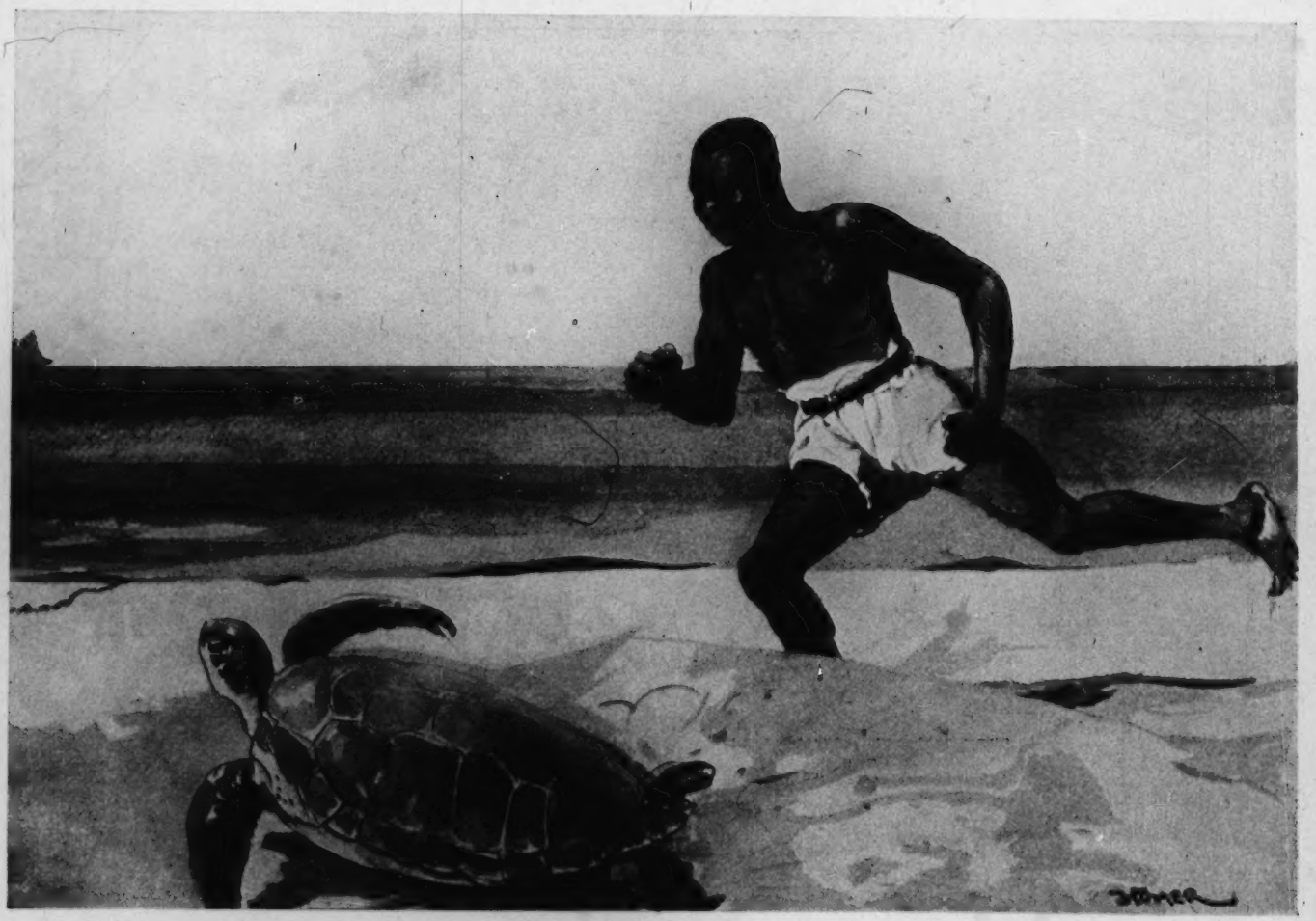
Metropolitan Museum of Art, New York.

18. Winslow Homer. — Le Carnaval — (The Carnival).

The Metropolitan Museum of Art, New York.

19 Winslow Homer. — Quatre coups doubles — (Eight Bells).

The Addison Gallery of American Art, Andover, Mass.



20. Winslow Homer. — Rum Cay, Bermuda.

Worcester Art Museum, Worcester, Mass

21. Thomas Eakins. — Max Schmitt en périssoire — (Max Schmitt in a Single Scull).

Metropolitan Museum of Art New York.

22. Thomas Eakins. — La chanteuse de concert — (The Concert Singer).

Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie.

23. Maurice Prendergast. — « Ponte della Paglia ».

The Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C

24. Arthur B. Davies. — Chaque Samedi — (Every Saturday).

Brooklyn Museum, Brooklyn, New York.

25. Robert Henri. — Portrait de George Luks.

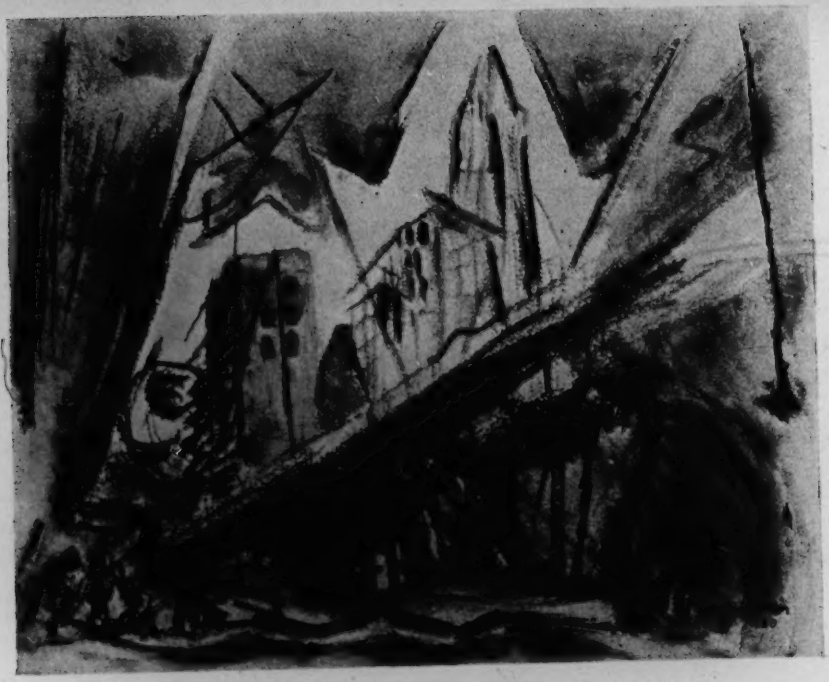
Coll. Miss. Violet Organ, New York.

26. George Luks. — Eleanor.
The Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island.

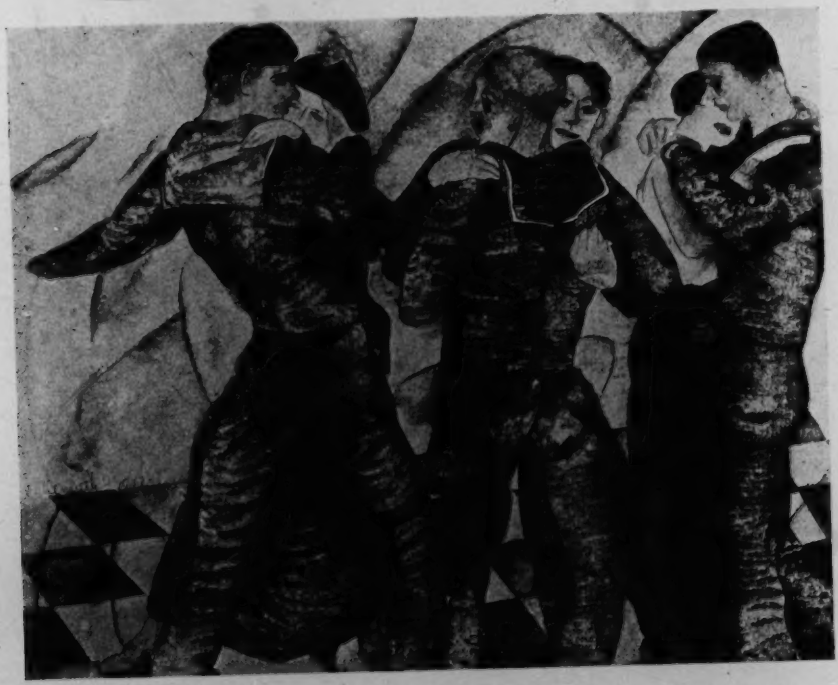
27. John Sloan. — McSorley's Bar.

The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan.

28. George Wesley Bellows. — Chez Sharkey — (Stag at Sharkey's).
Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio.



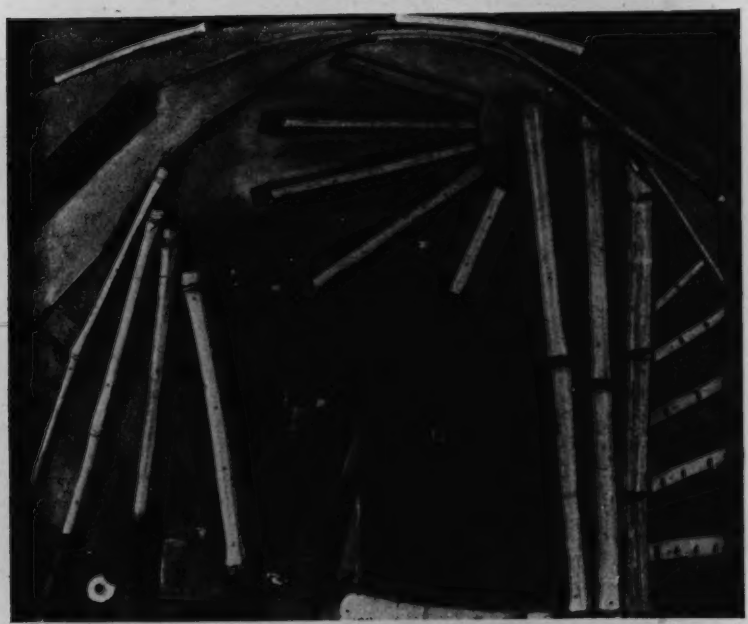
29. John Marin. — Le bas Manhattan — (Lower Manhattan).
Coll. Philip Goodwin, New York.



30. Charles Demuth. — Marins au bal — (Dancing Sailors).
Coll. Albert Rothbart, Ridgefield, Conn.

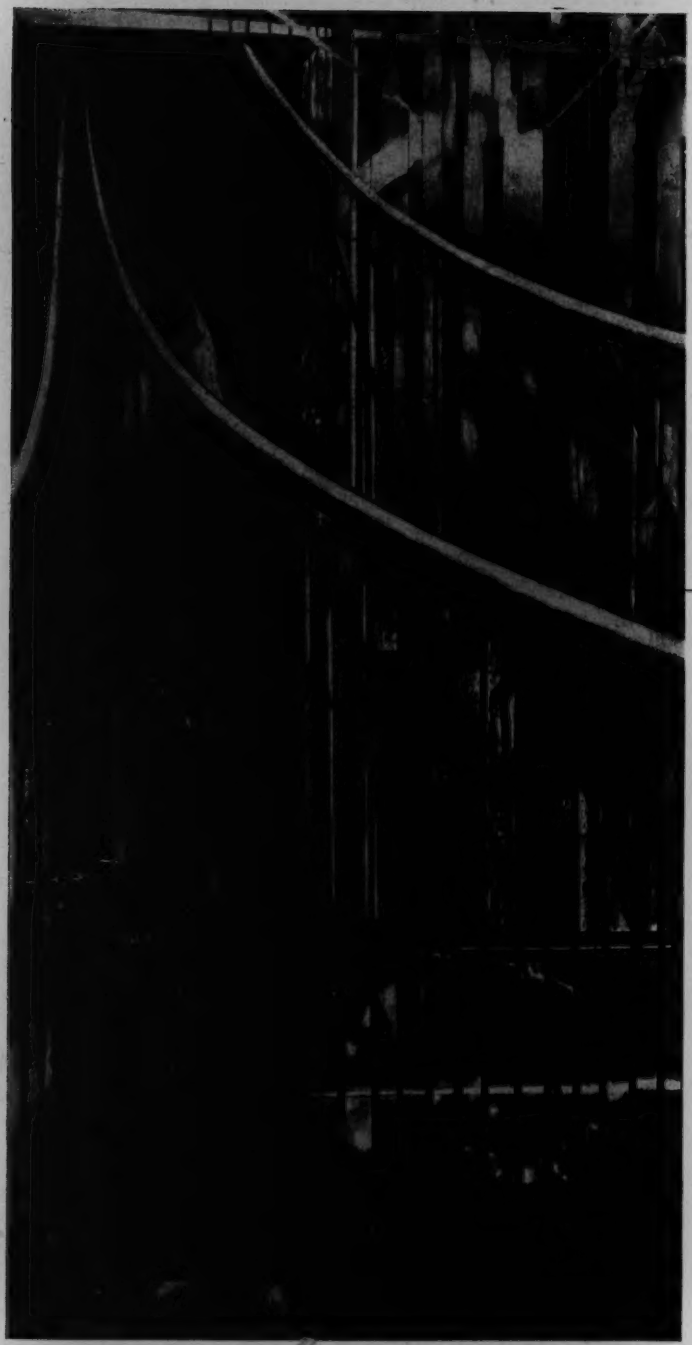
31. Georgia O'Keeffe. — Bob's Steer Head.

Coll. Arthur Milliken, Simsbury, Conn.



32. Arthur C. Dove. — Nègre va pêcher — (« Nigger go Fishin ! »).

The Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.



33 J. Stella — Paysage américain — (American Landscape).

Coll. Arthur F. Egner, South Orange, New Jersey.

34. Preston Dickinson.
Industrie.

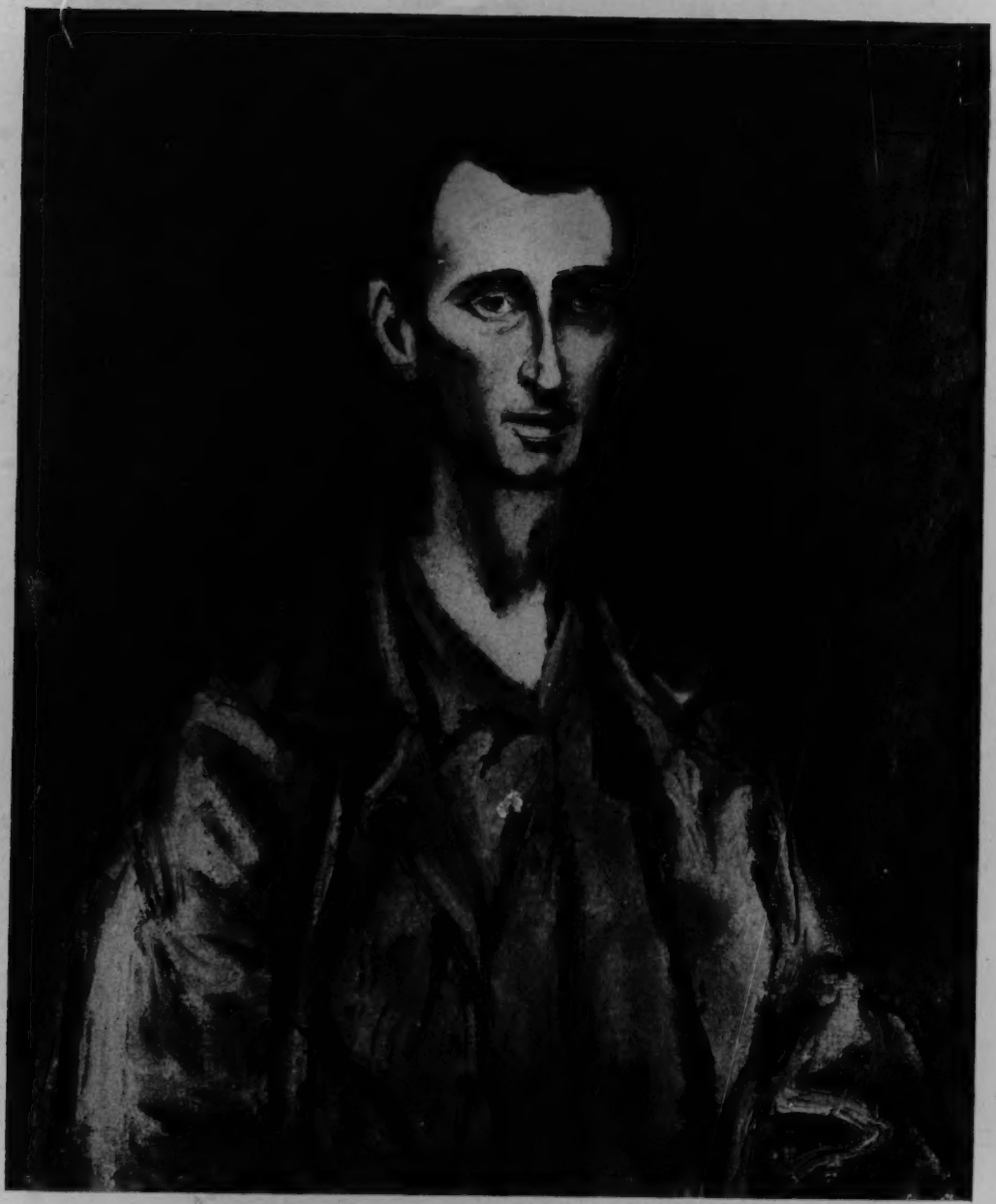
The Whitney Museum of American Art, New York

35. Charles Sheeler. — Paysage classique — (Classic Landscape).
Coll. Edsel B. Ford, Dearborn, Michigan.

36. Max Weber. — Talmudistes.
The Jewish Theological Seminary of America, New York.

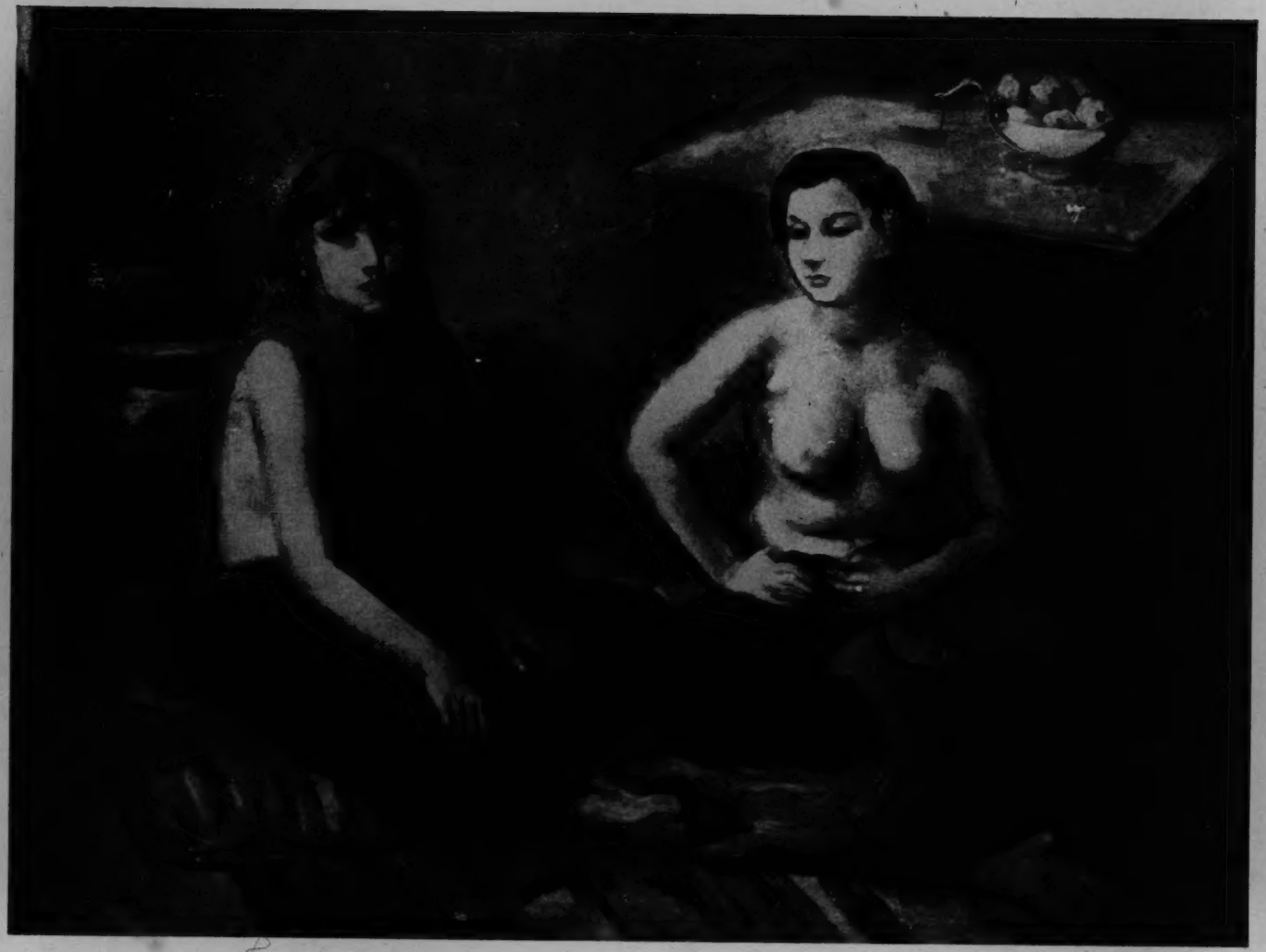
37. Maurice Sterne. — Jeune fille dans une chaise bleue — (Girl in Blue Chair).

The Lewisohn Collection, New York.



38. Walt Kuhn. — L'homme venu de l'Eden — (The Man from Eden).

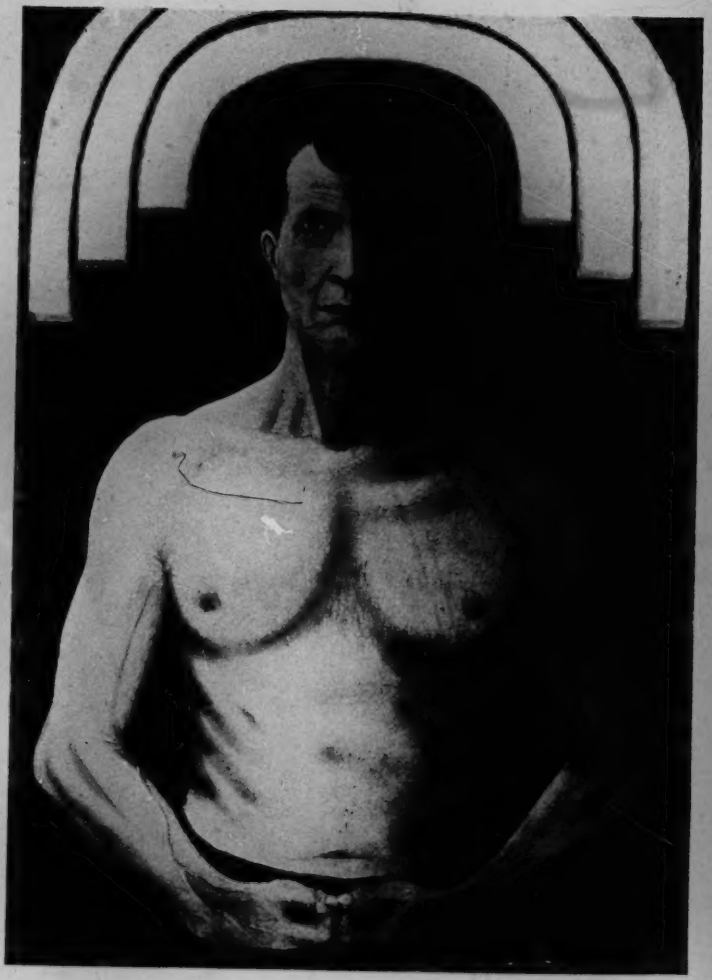
Coll. A. Conger Goodyear, New York.



39. Bernard Karfiol. — Deux personnages assis — (Two Seated Figures).

The Downtown Gallery, New York.

40. Yasuo Kuniyoshi.
Portrait de l'artiste en costume de golf — (Self Portrait as Golf Player).
The Downton Gallery, New York.



41. John Kane. — Portrait de l'artiste. — (Self Portrait)
The Valentine Gallery, New York.

42. Eugène Speicher. — Katharine Cornell.

Coll. Miss Katharine Cornell, New York

43. Charles Burchfield. — Promenade.

Coll; A. Conger Goodyear, New York.

44. Edward Hopper. — Phare à « Two Lights » — (Lighthouse at Two Lights).

Coll. Mrs. Samuel A. Tucker, New York.

45. George Overbury Hart. — Jury au Mexique — (The Jury, Mexico).
The Museum of Modern Art, New York.

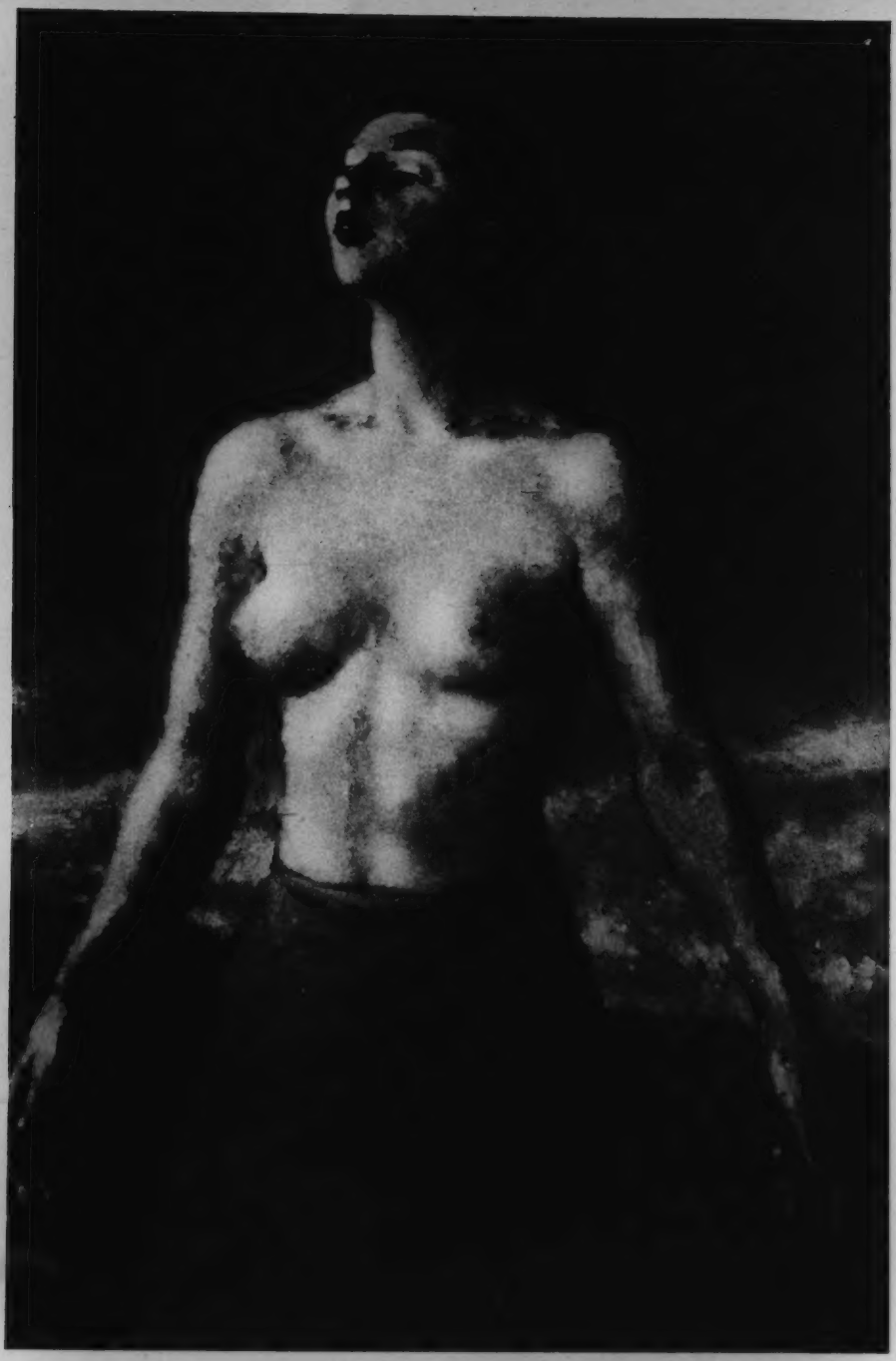
46. Thomas Hart Benton. — La ferme — (Homestead).
The Museum of Modern Art, New York

47. Ernest E. Blumenschein. — Le Jury au procès d'un berger accusé de meurtre.
(Jury for Trial of a Sheepherder for Murder)

The Grand Central Galleries, New York.

48. Grand Wood. — Vieilles patriotes — (Daughters of Revolution).

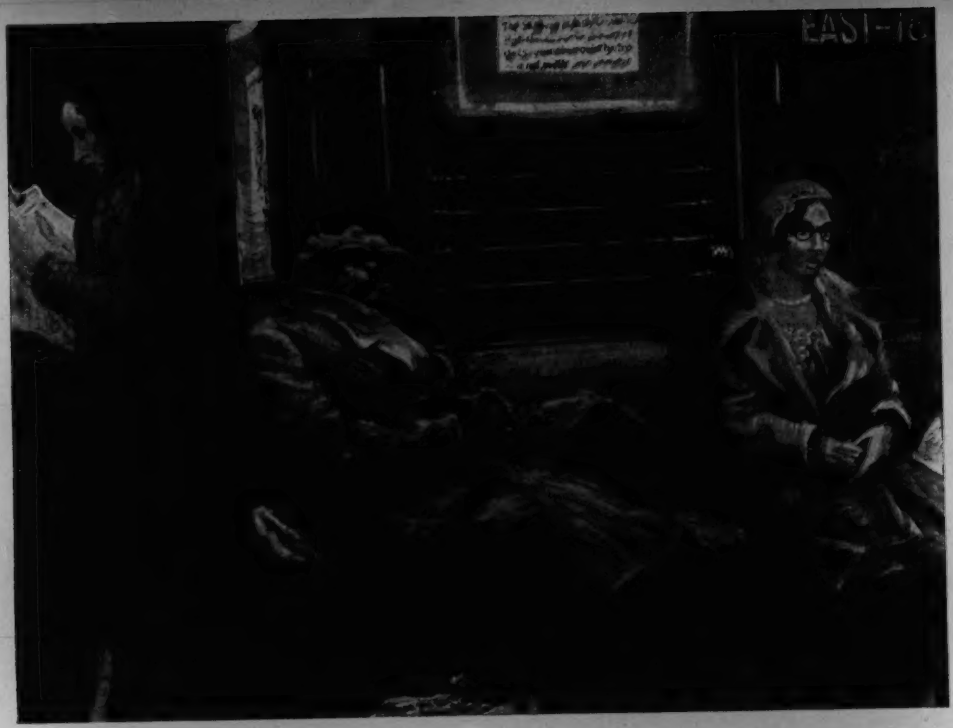
Coll. Edward G. Robinson, Hollywood, Californie



49 Alexander Brook. — Vent d'été — (Summer Wind).

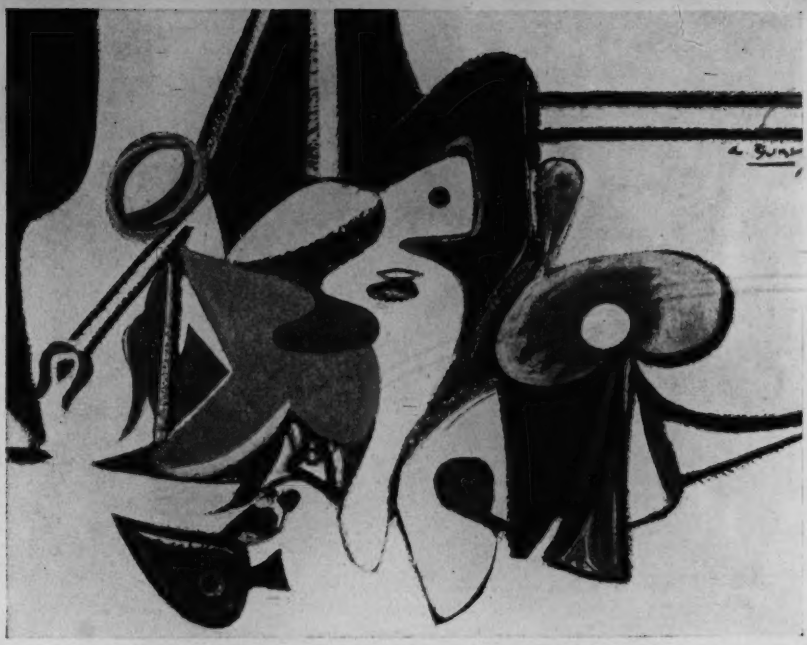
The Frank K. M. Rehn Gallery, New York.

50. Frank W. Watkins. — Mangeur de feu — (The Fire Eater).
Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie.

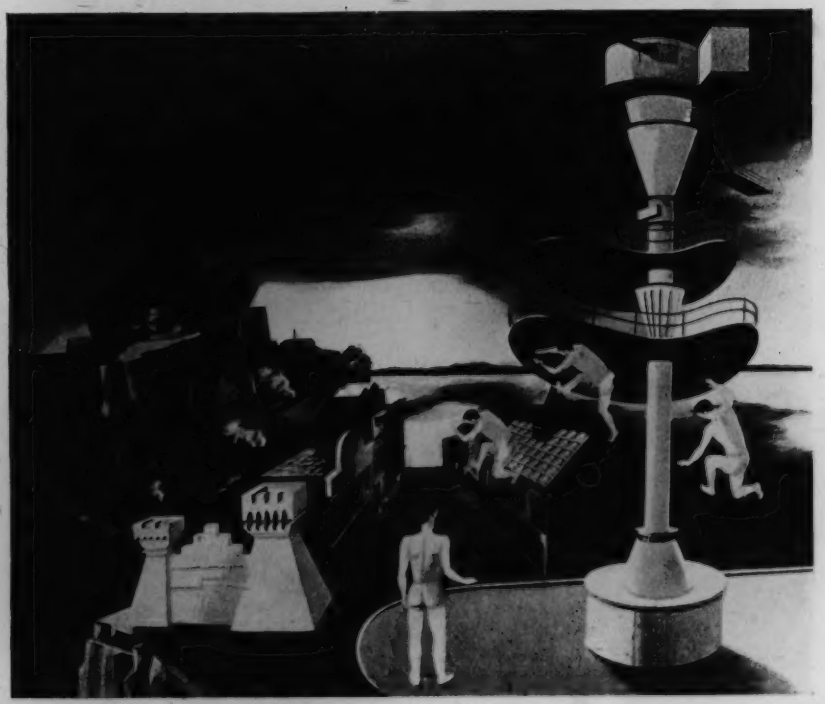


51. Reginald Marsh. — Pourquoi ne pas user du chemin de fer aérien ? —(Why not Use the « L » ?)
The Whitney Museum of American Art, New York.

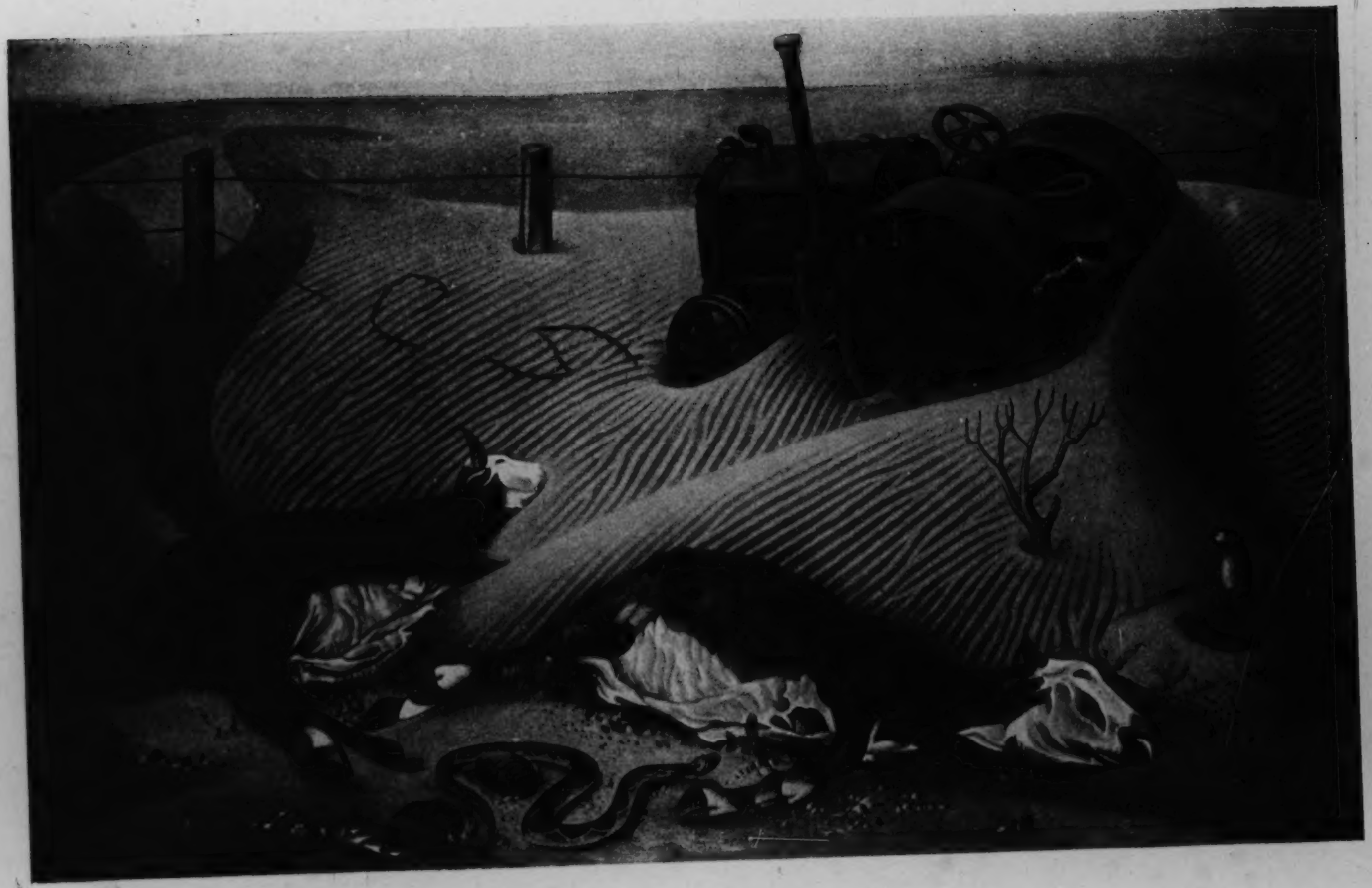
52. William Gropper. — Le Sénat (The Senate)
The Museum of Modern Art, New York



53. Arshile Gorky. — Composition — (Painting).
The Whitney Museum of American Art, New York.



54. Peter Blume. — Au Sud de Scranton — (South of Scranton).
Appartient à l'artiste.



55. Alexander Hogue. — Après la sécheresse, les rescapés. — (Drouth Survivors).

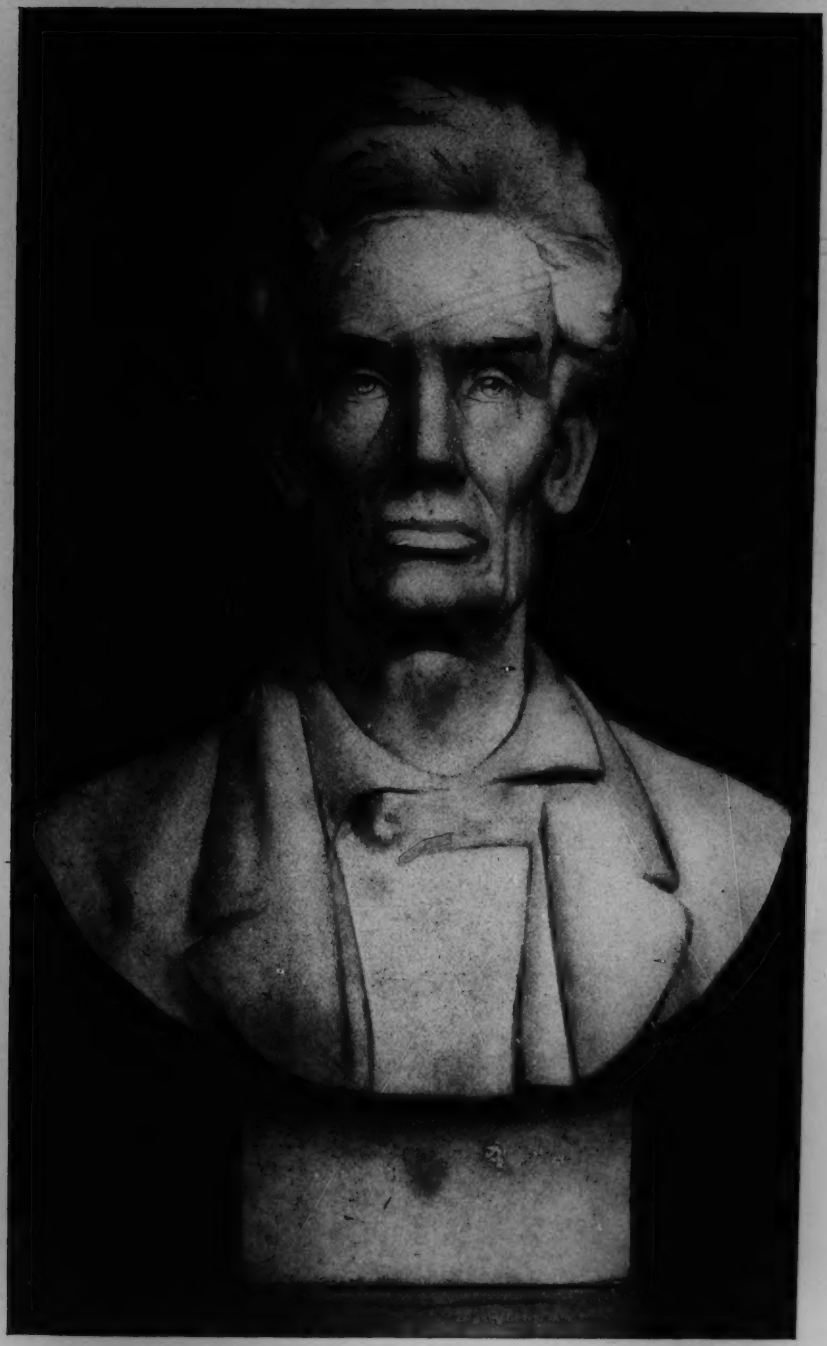
The Boyer Galleries, New York.

56. Augustus Saint-Gaudens. — Portrait de Bastien Lepage

Coll. Homer Saint-Gaudens, Pittsburg, Pennsylvanie.

57. Frederic Remington — Broncho Buster.

The Douthitt Gallery, New York.



58. George Grey Barnard. — Abraham Lincoln.

The Excelsior Savings Bank, New York

59. Gertrude Vanderbilt Whitney. — Mère et enfant — (Mother and Child).

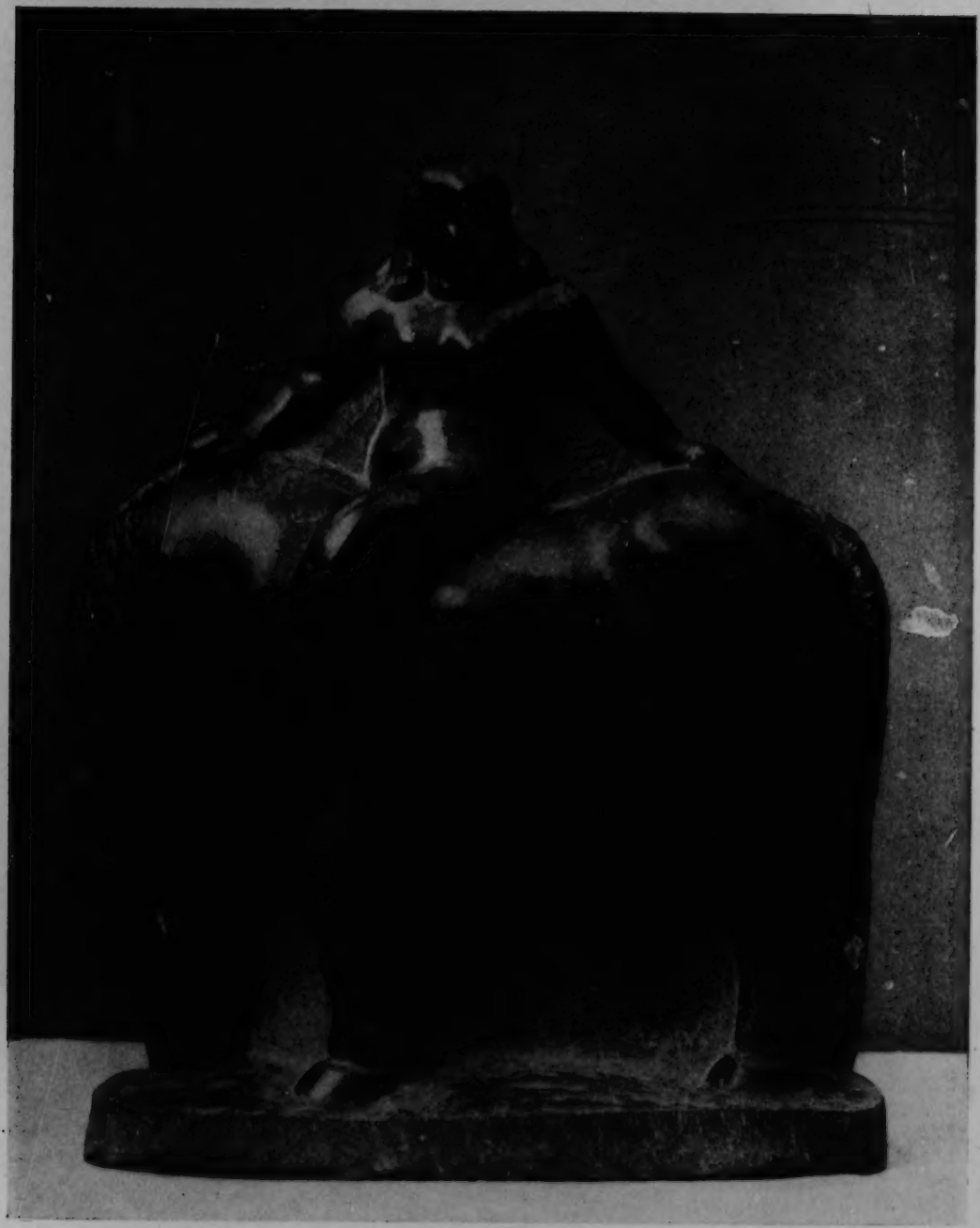
Appartient à l'artiste.

60. Jacob Epstein. — Femme sénégalaise — (Senegalese Woman).

The Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

61. Gaston Lachaise. — Femme debout — (Standing Woman).

The Whitney Museum of American Art, New York



62. William Zorach. — Enfant sur un poney — (Child on Pony).

Appartient à l'artiste.

THE ART EXHIBITION-CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

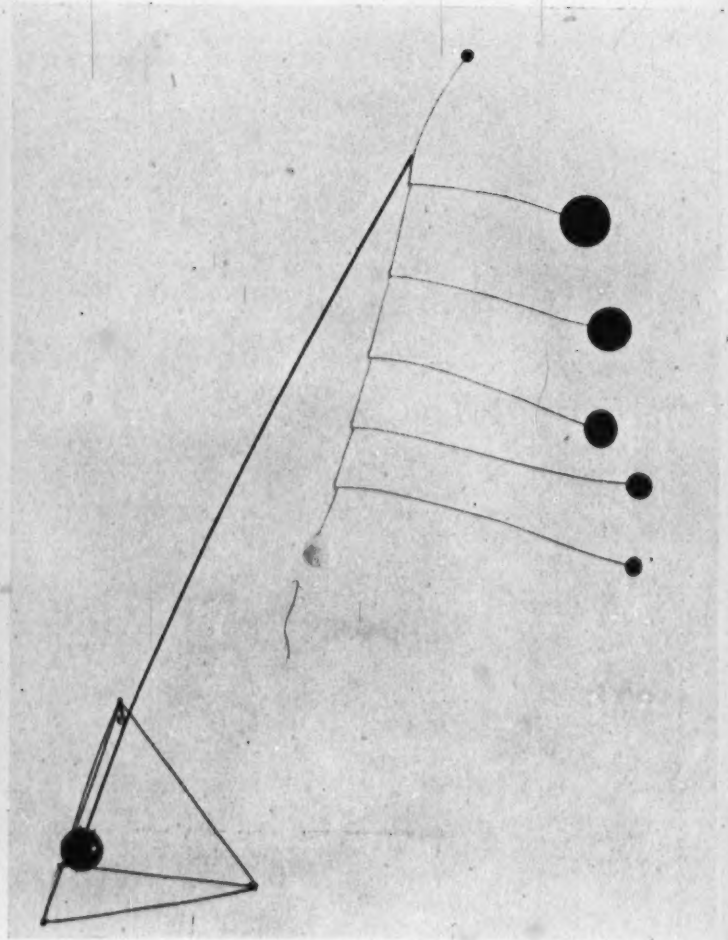
Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

63. Carl Walters. — Ella.
The Downtown Gallery, New York.



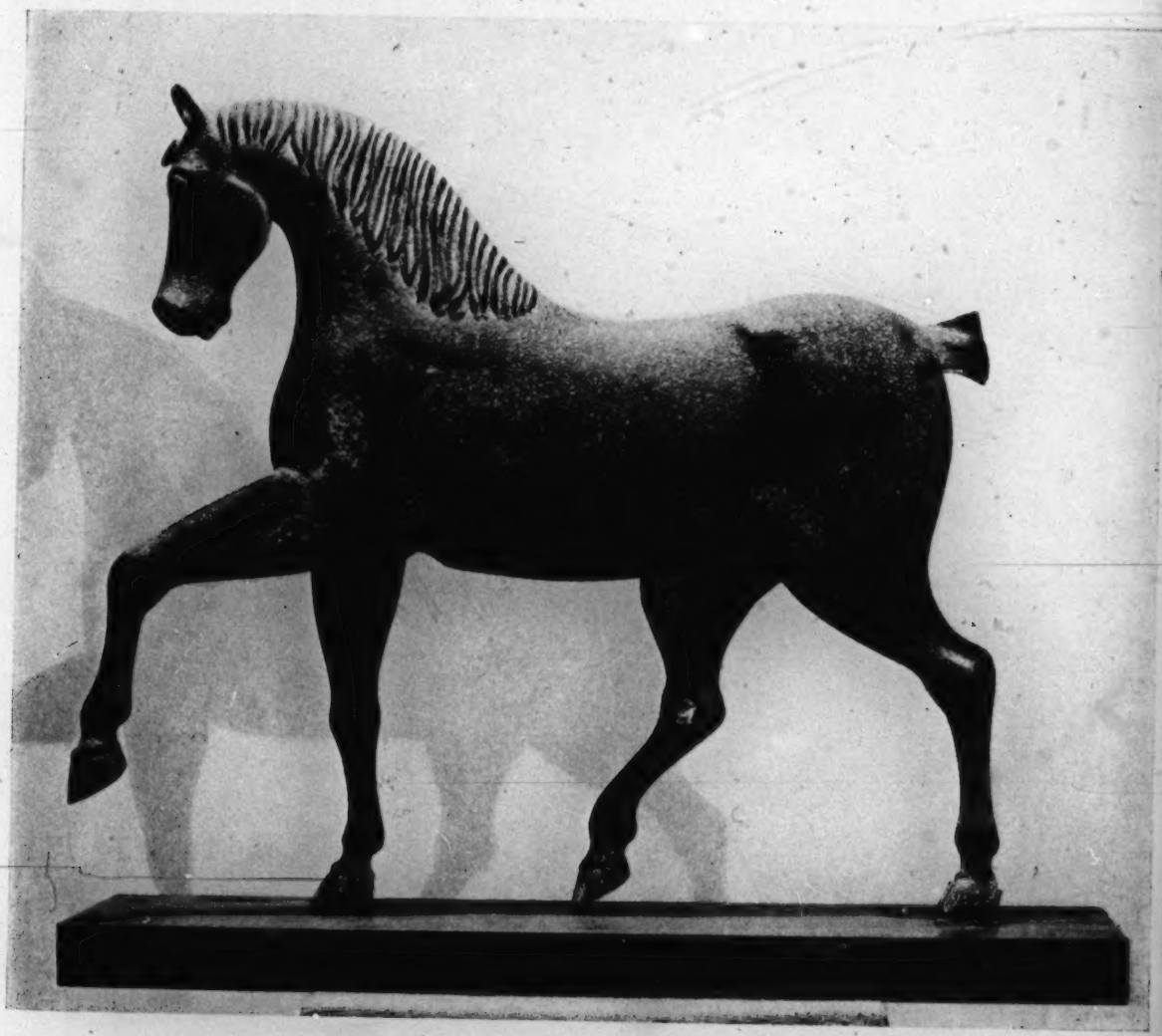
64. Alexander Calder. — Mobile.
Coll. James Johnson Sweeney, New York.

65. Minna Harkavy. — Famille de mineurs américains — (American Miner's Family)
The Midtown Galleries, New York.

66. William Edmondson. — Marthe et Marie.
Coll. Mrs. Cornelius N. Bliss, New York

67. Anonyme (Unknown artist). — Bébé sur sa chaise rouge — (Baby in Red High chair).

Coll. Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

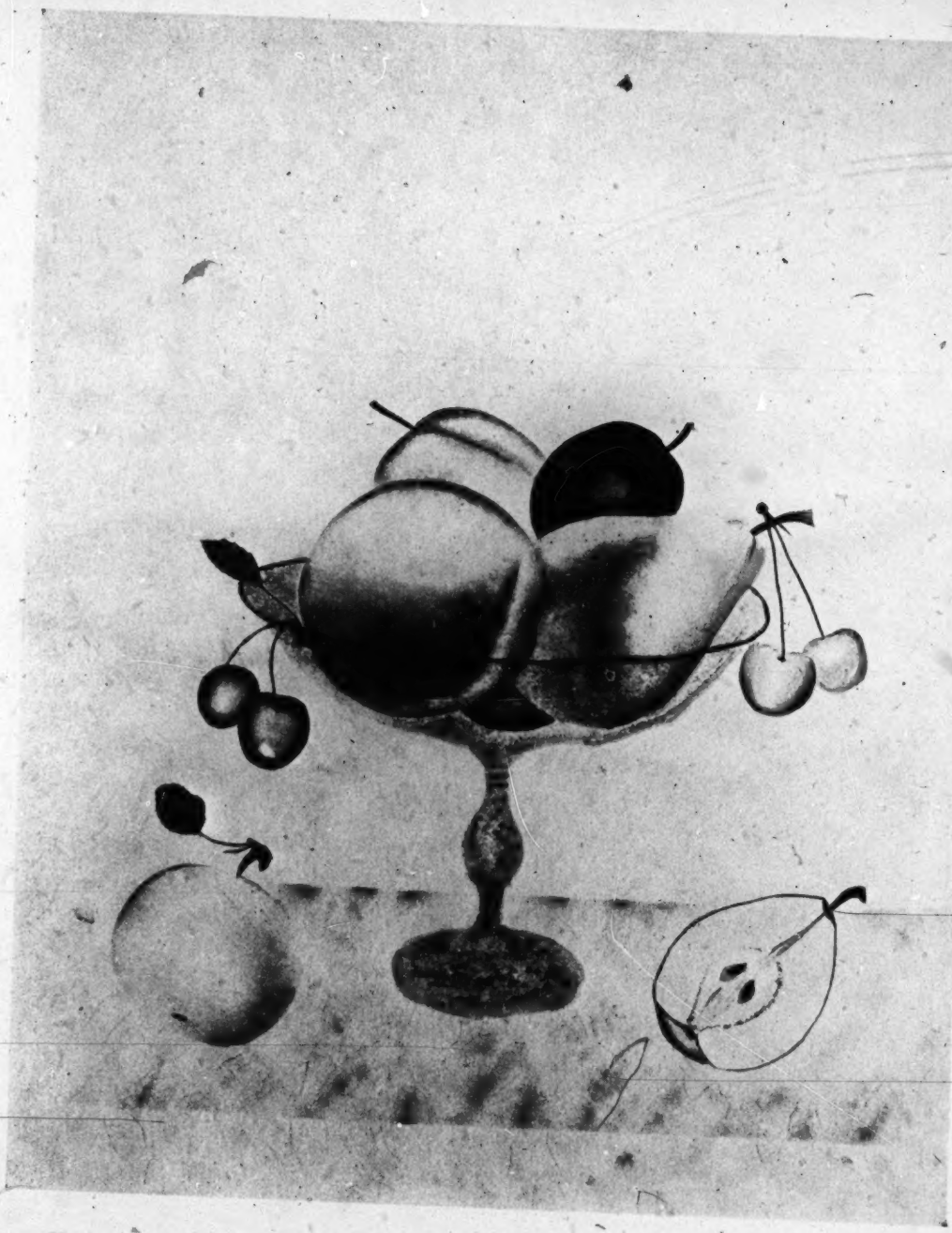


68. Anonyme (Unknown artist). — Cheval-Girouette — (Horse, Weathervane).

Coll. Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

69. Edward Hicks. — Le Royaume paisible — (The Peaceable Kingdom).

Coll. Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

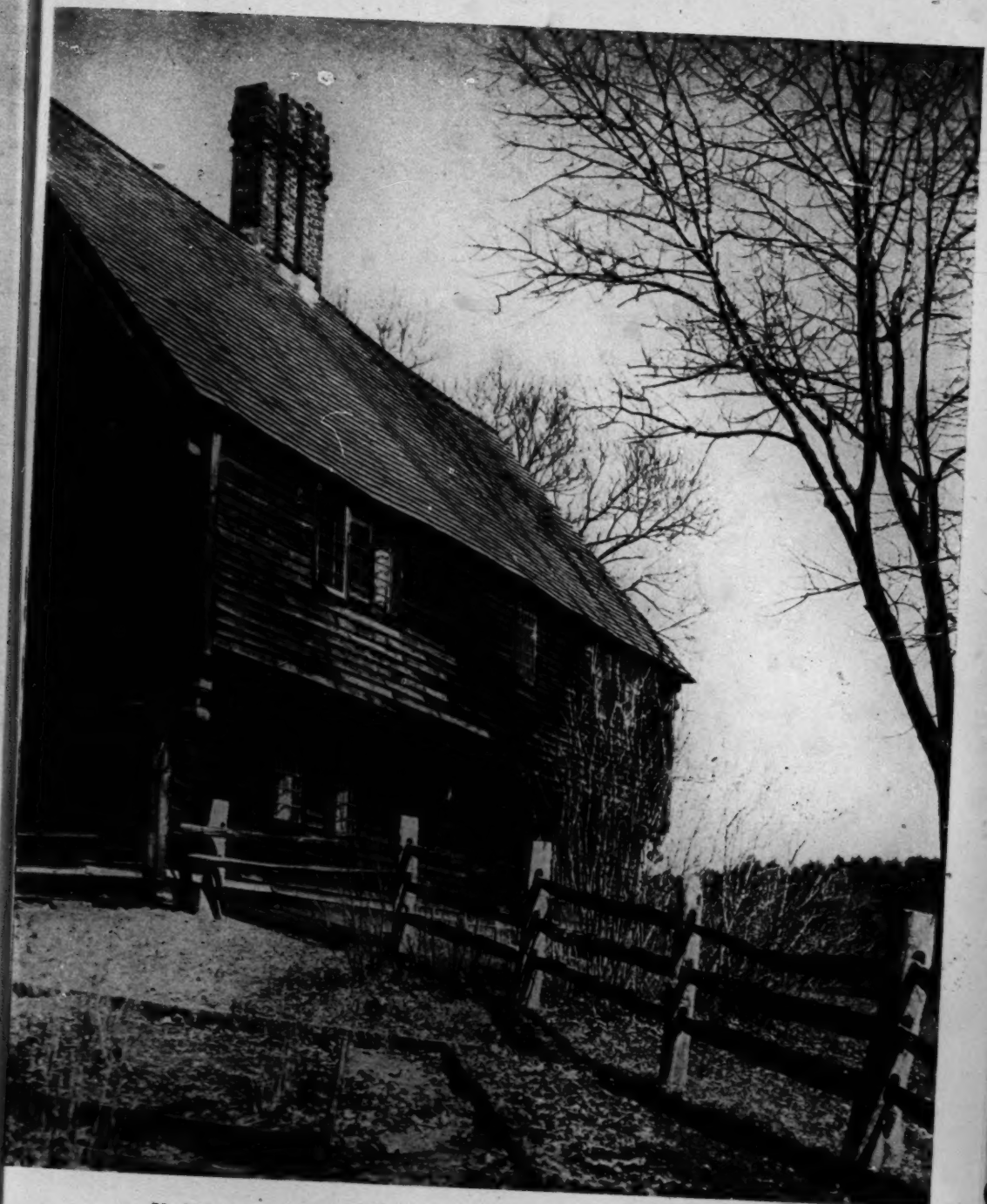


70. Anonyme (Unknown artist). — Coupe en verre avec des fruits — (Glass, Bowl with Fruit).

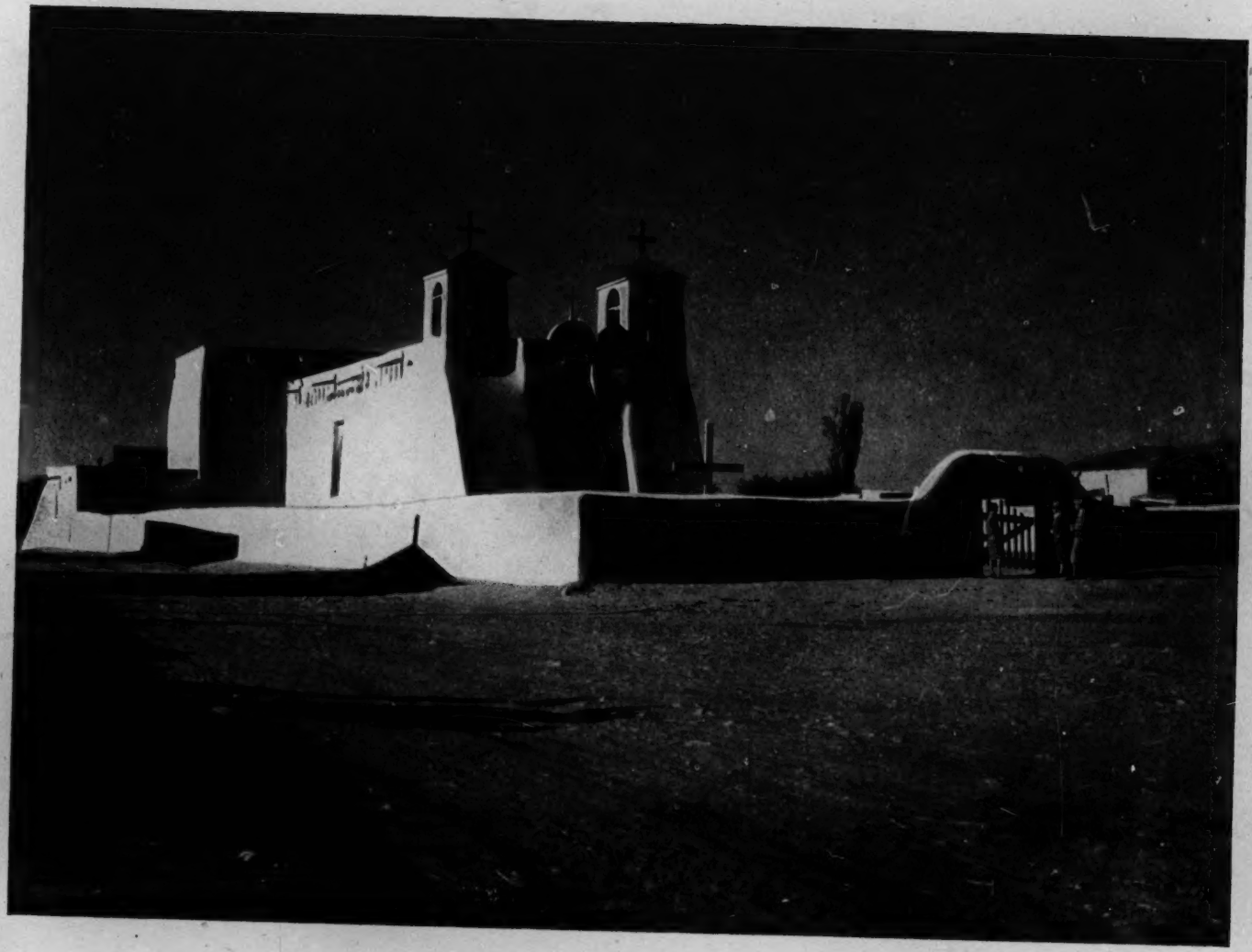
Coll. Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York.

71. Anonyme (Unknown artist). — Henry Ward Beecher.

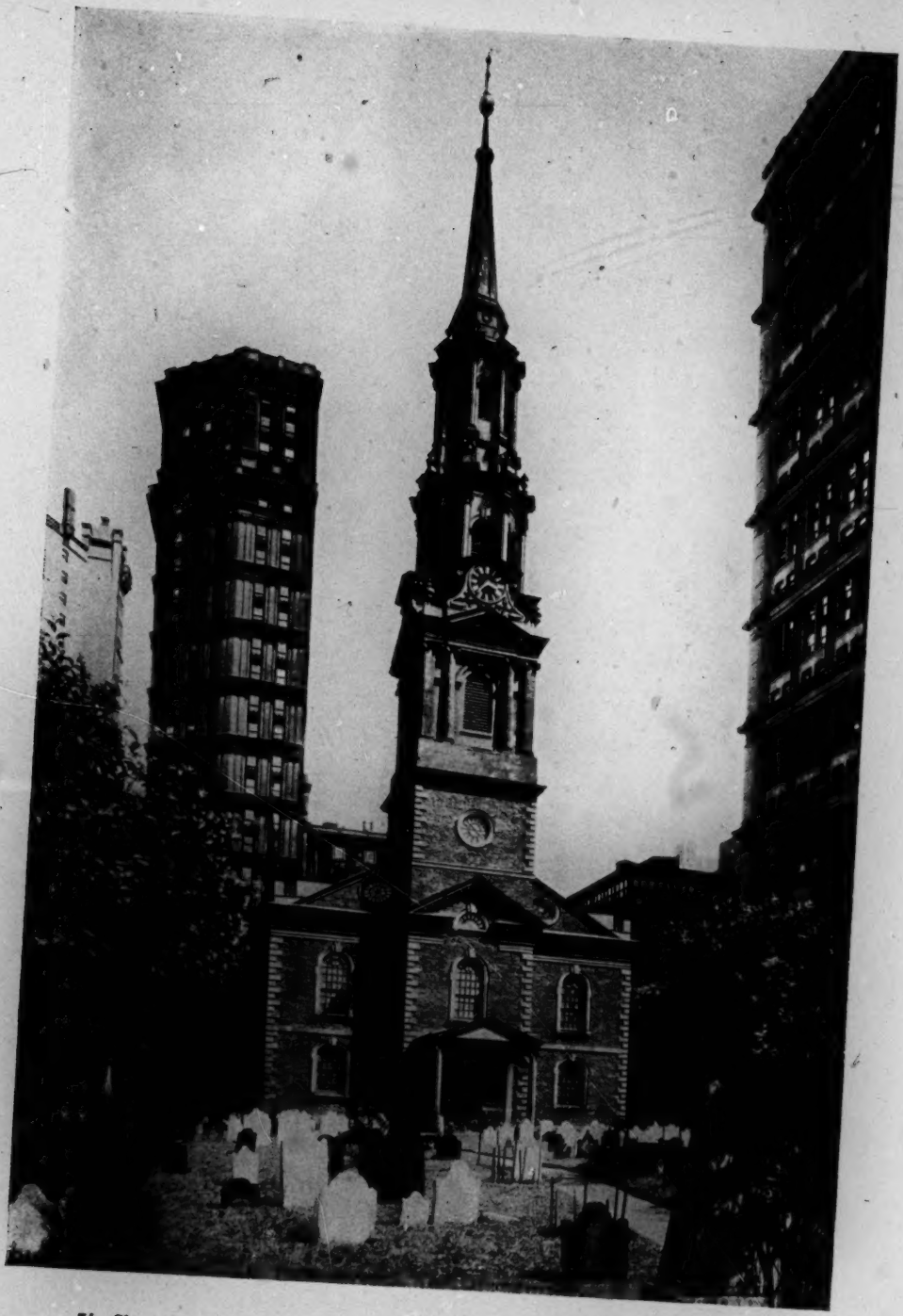
Coll. Mrs. John D. Rockefeller, Jr., New York



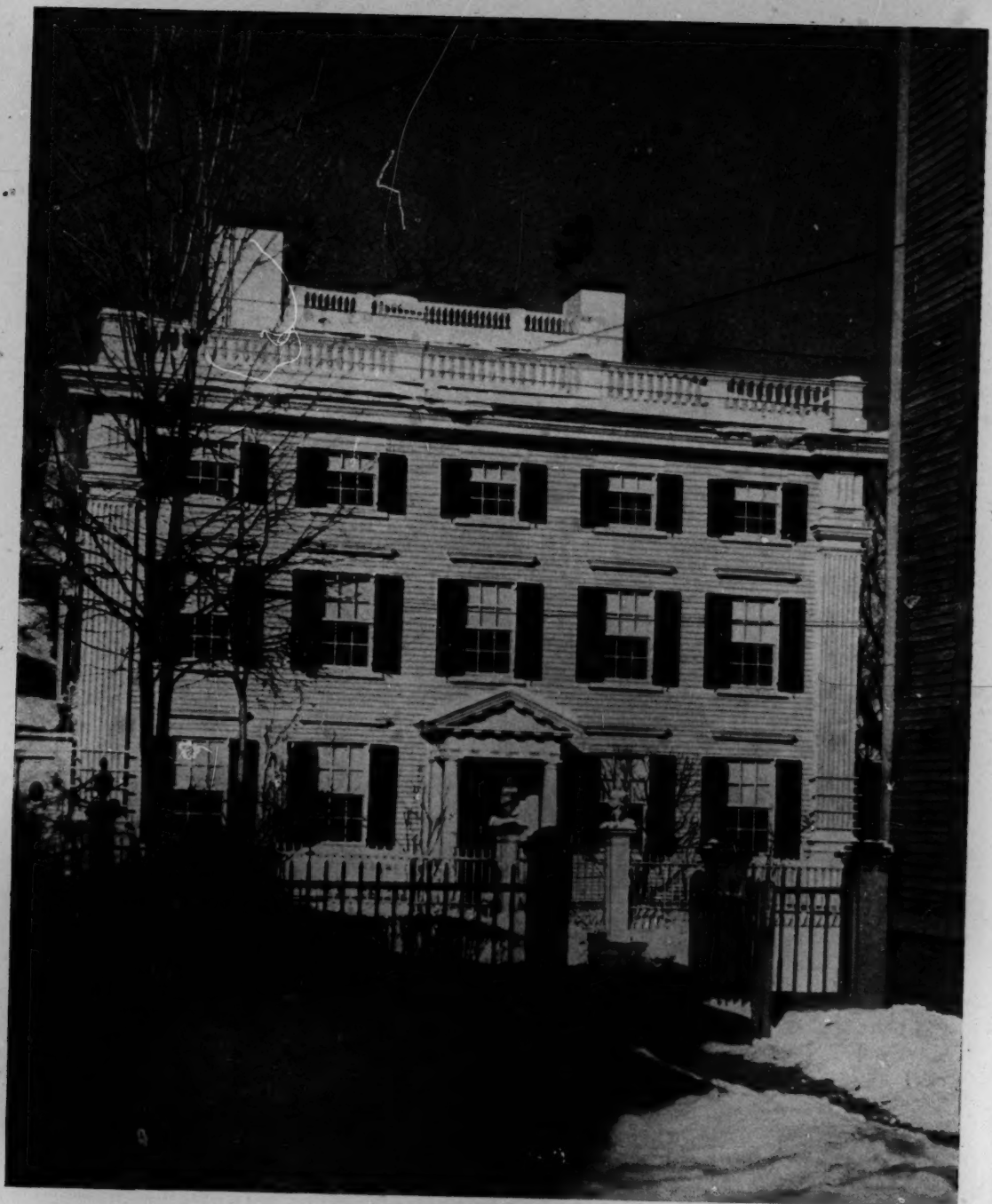
72. Maison Parson Capen, 1683 — (Parson Capen House), Topsfield Mass



73. Église de Ranchos de Taos, 1772 — (Ranchos de Taos Church), New Mexico.



74. Chapelle St-Paul, 1764 (flèche, 1794) — (St. Paul's Chapel), New York.
Architecte : Thomas McBean, d'après Gibbs



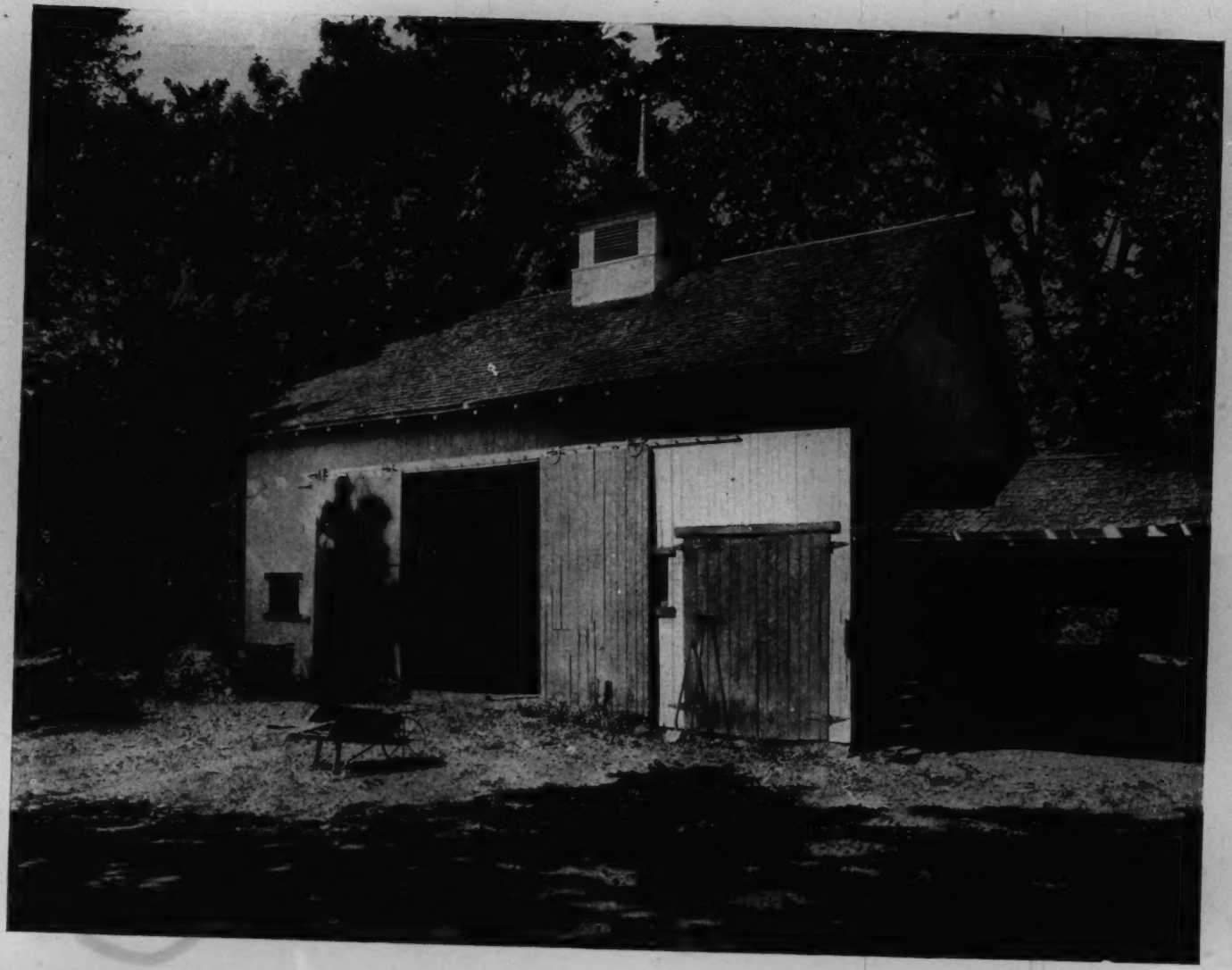
75. Maison Pierce Nichols, 1784 — (Pierce Nichols' House), Salem, Mass.

Architecte : Samuel McIntire.

76. Université de Virginie, 1817 — (University of Virginia), Charlottesville, Va.

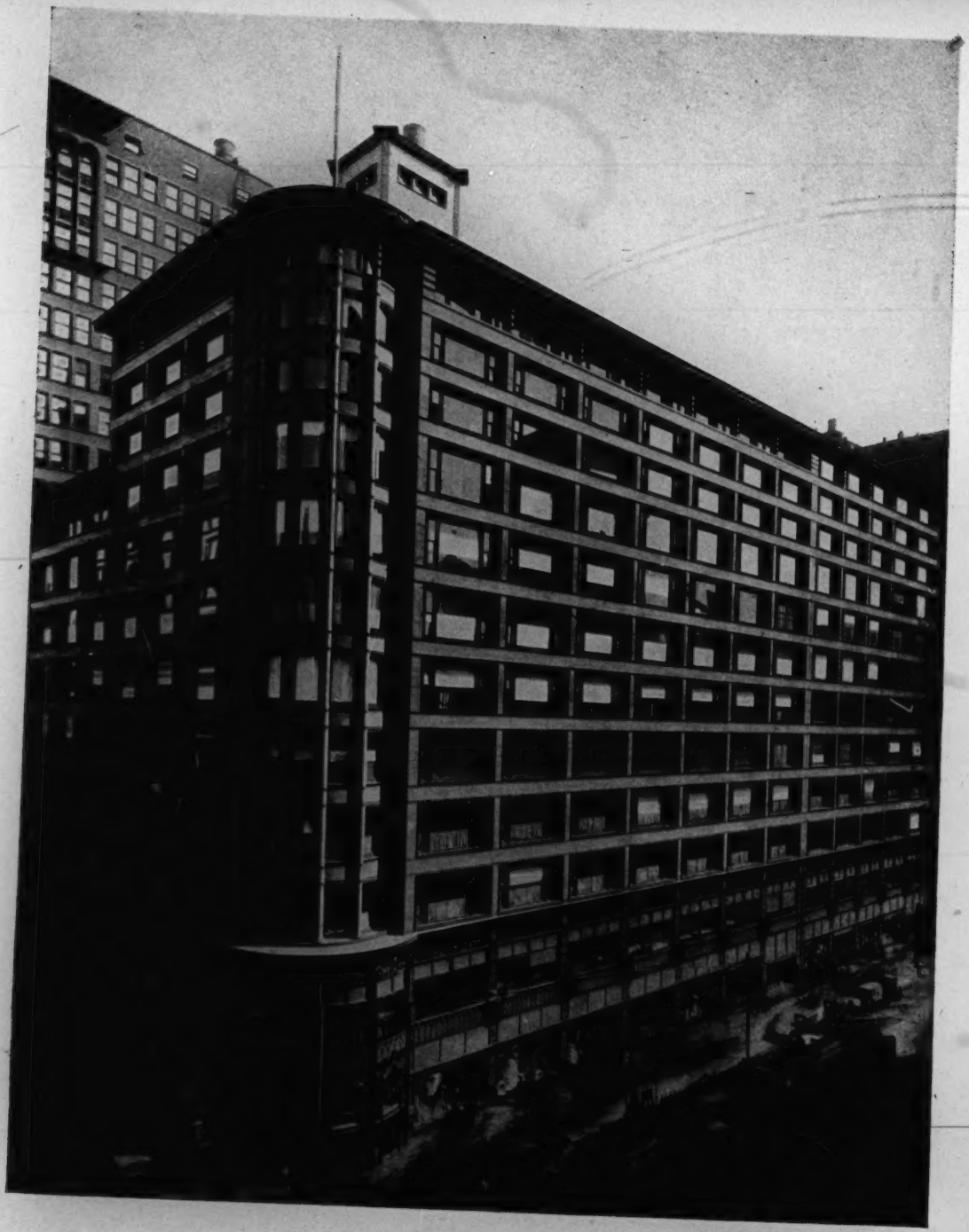
Architecte : Thomas Jefferson.

77. Maison Brooks, 1851. Style gothique, bois — (Typical Wooden Gothic), Brooks House, Salem, Mass.



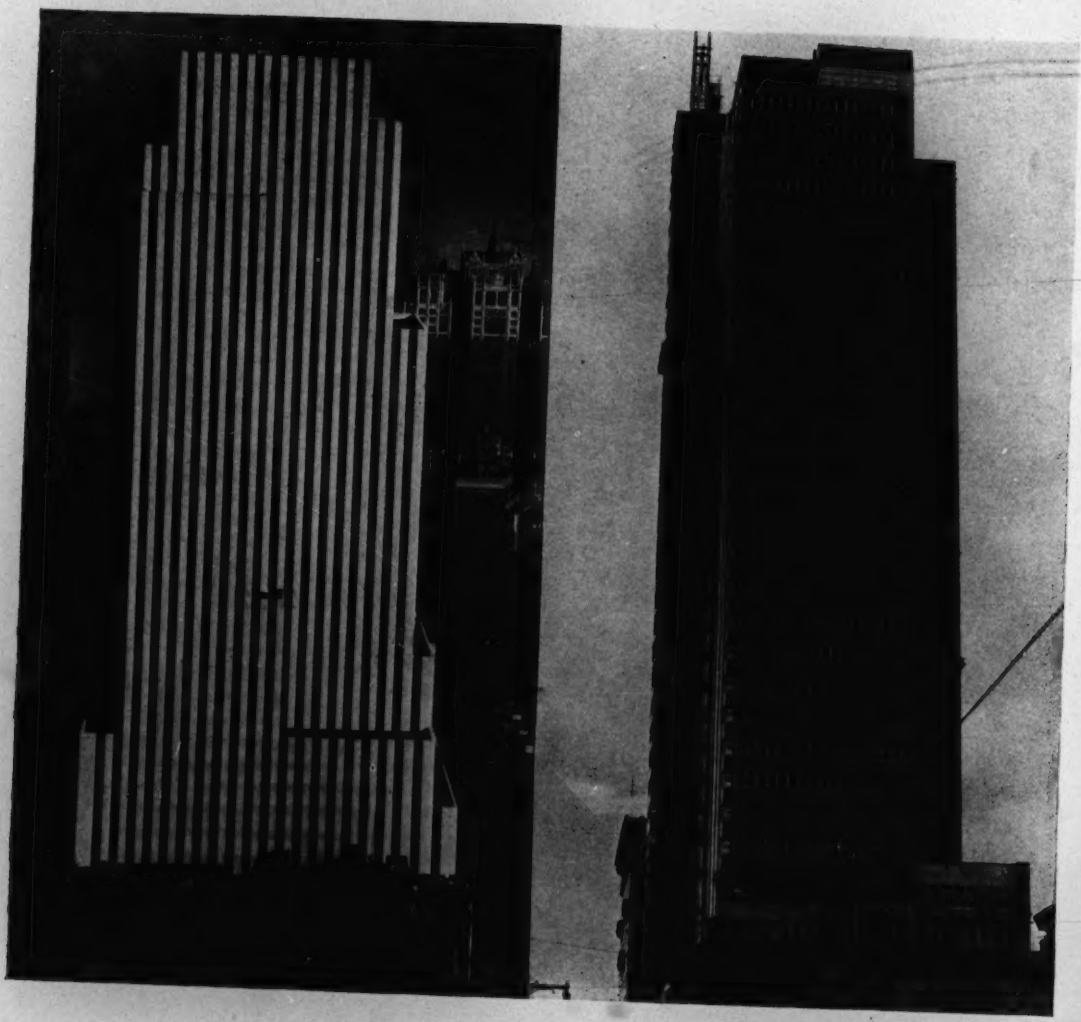
78. Grange de la Nouvelle-Angleterre. Construction en bois — (Typical New England Wooden Barn).

79. Entrepôt Marshall Field, 1885 — (Marshall Field Warehouse), Chicago, Ill.
Architecte : H. H. Richardson



80. Magasins Carson, Pirie, Scott et Cº, 1899. — (Carson Pirie, Scott and Cº Store), Chicago, Ill.
Architecte : Louis Sullivan.

81. Fabrique de glace — (Refrigerating Plant).

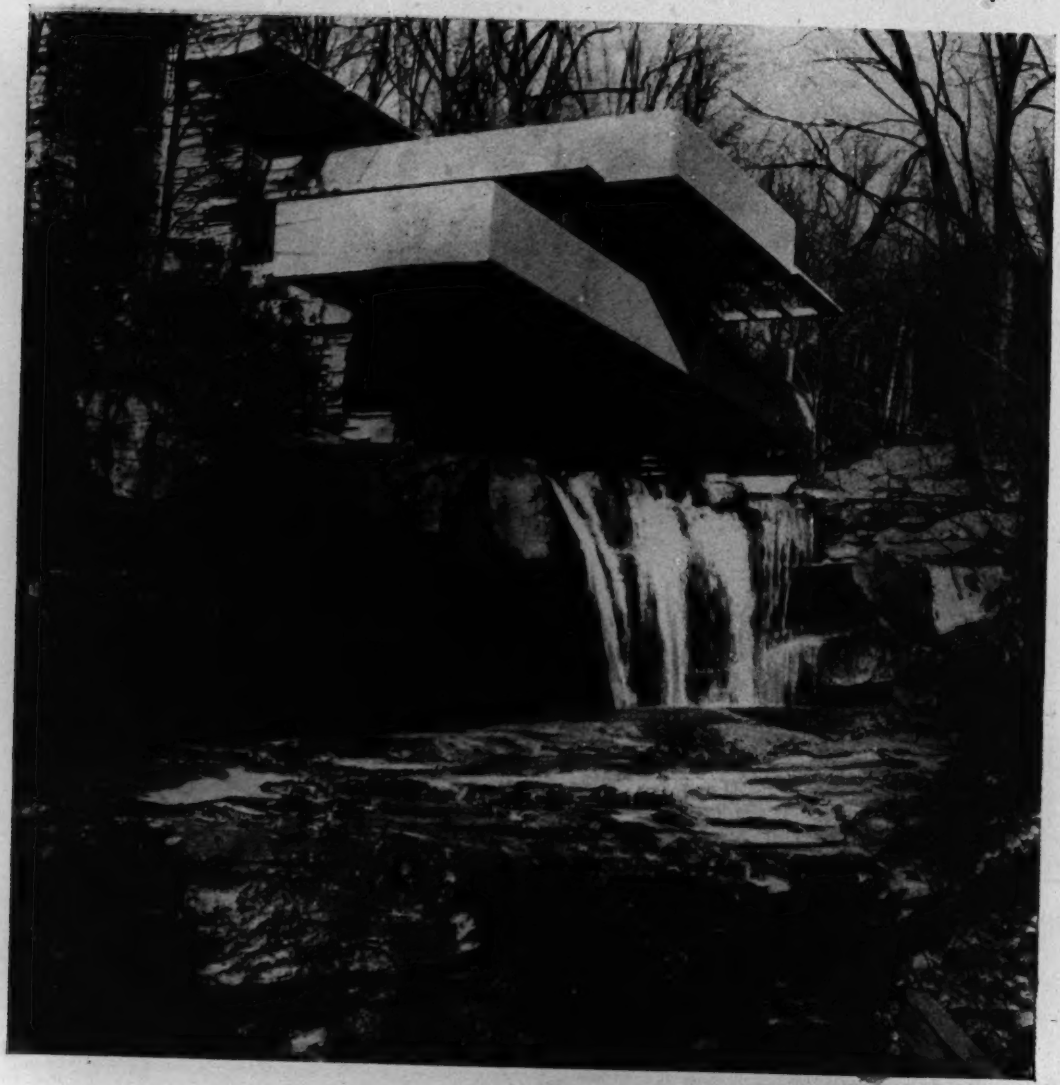


82. Daily News Building, 1930, New York.

Architecte : Raymond Wood.

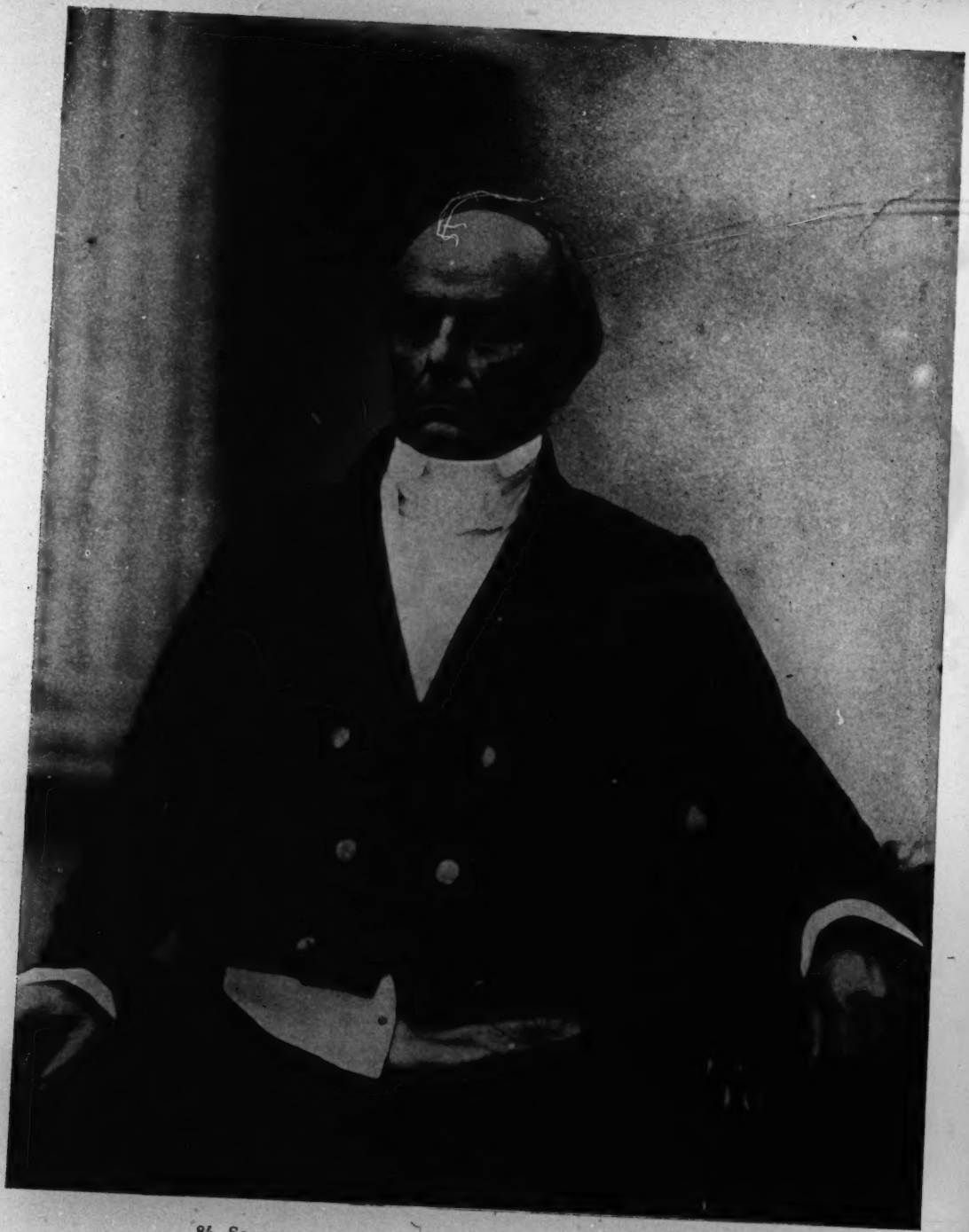
Philadelphia Saving Fund Society, 1931

Architectes : Howe et Lescaze.



83. Maison à Bear Run, 1937 — (House on Bear Run), near Pittsburg, Penn.

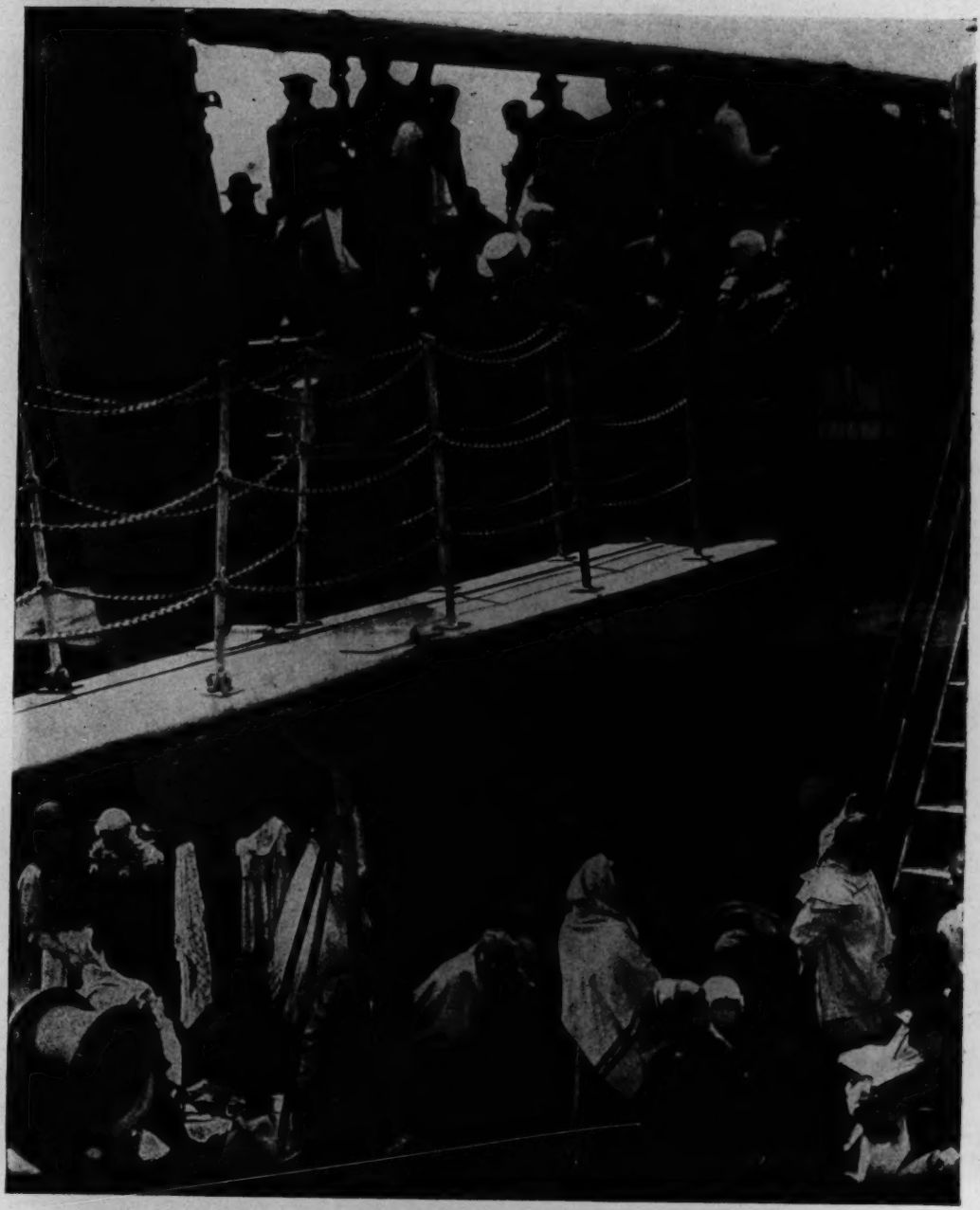
Architecte : Frank Lloyd Wright.



84. Southworth et Hawes, *photographes.* — Daniel Webster.
Coll. Edward S. Hawes, New York.

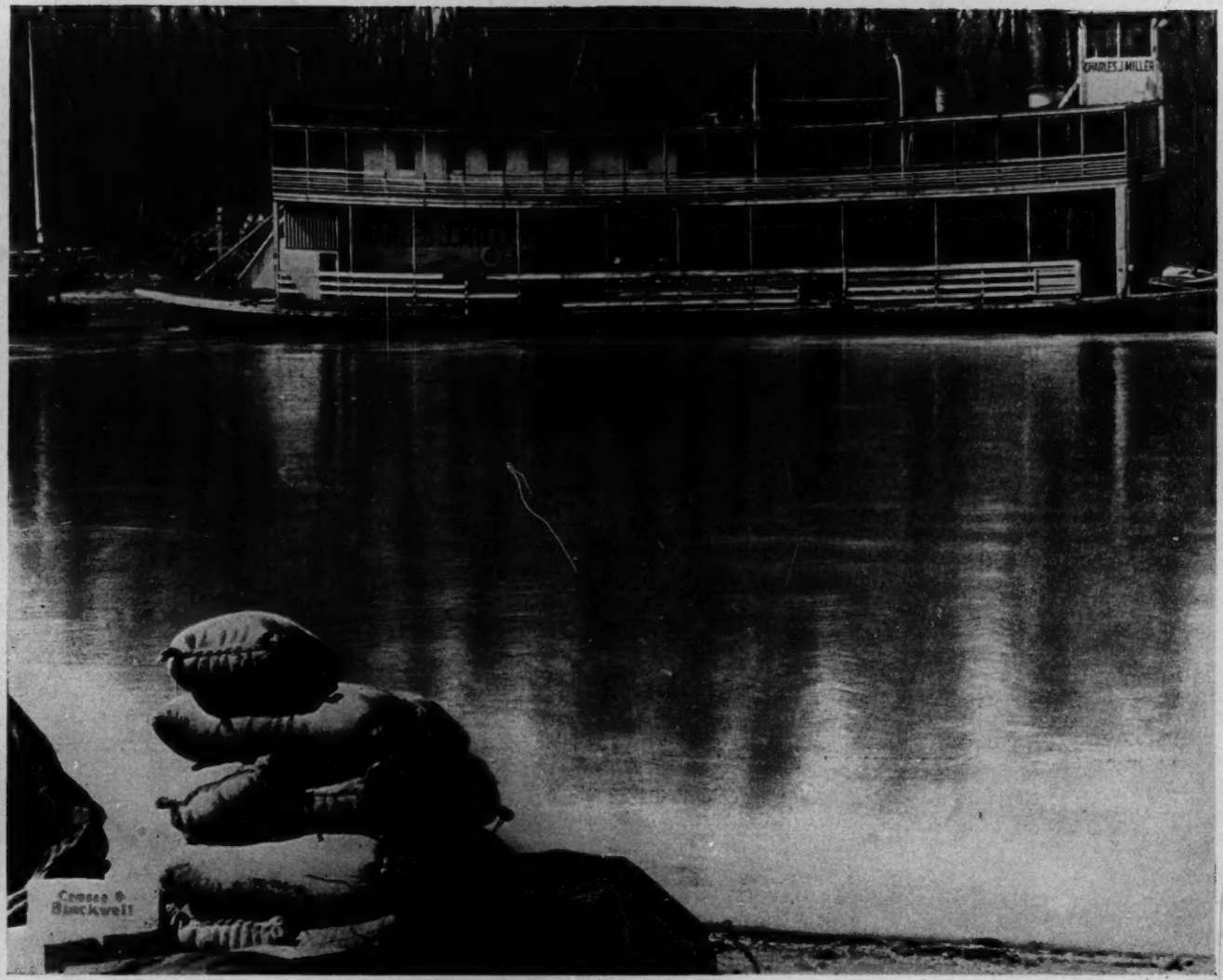
85. Mathew B. Brady, *photographe.* — Ruines de Richmond, 1865.

The Museum of Modern Art, New York.



86. Alfred Stieglitz, *photographe.* — L'entrepont, 1907 — (The Steerage).

The Museum of Modern Art, New York.



87. Walker Evans, *photographe.* — Mississippi River Steamboat, 1936..
The Museum of Modern Art, New York.

88. Le baiser May Irvin et John Rice, 1896. (Edison C°) — (The May Irvin — John Rice Kiss).

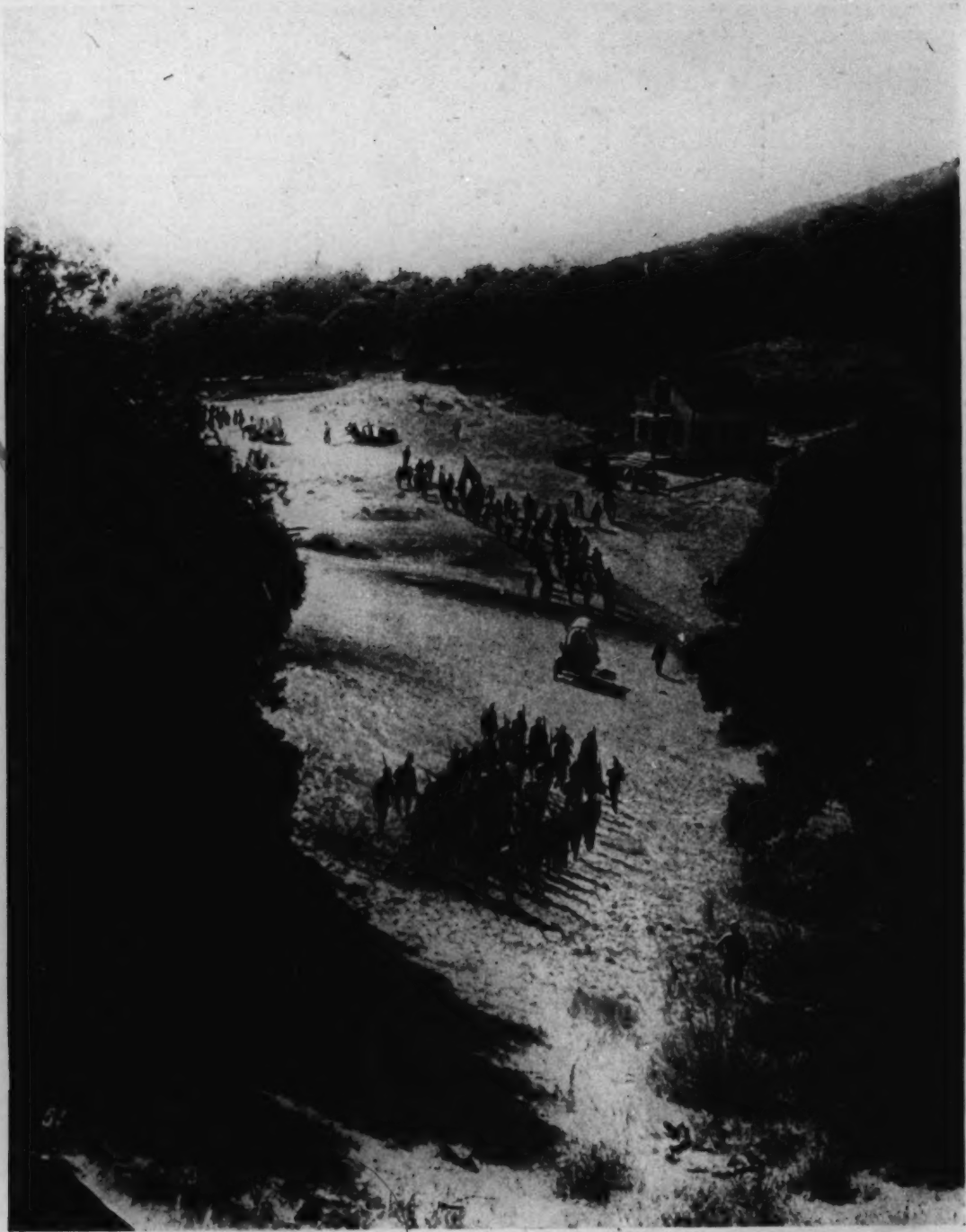
89. Le Black Diamond Express, 1897. (Edison C°).

90. Sauvé d'un Nid d'Aigle, 1907 (Edison C°) — (Rescued from an Eagle's Nest).
Mise en scène de Edwin S. Porter. L'acteur est D. W Griffith.

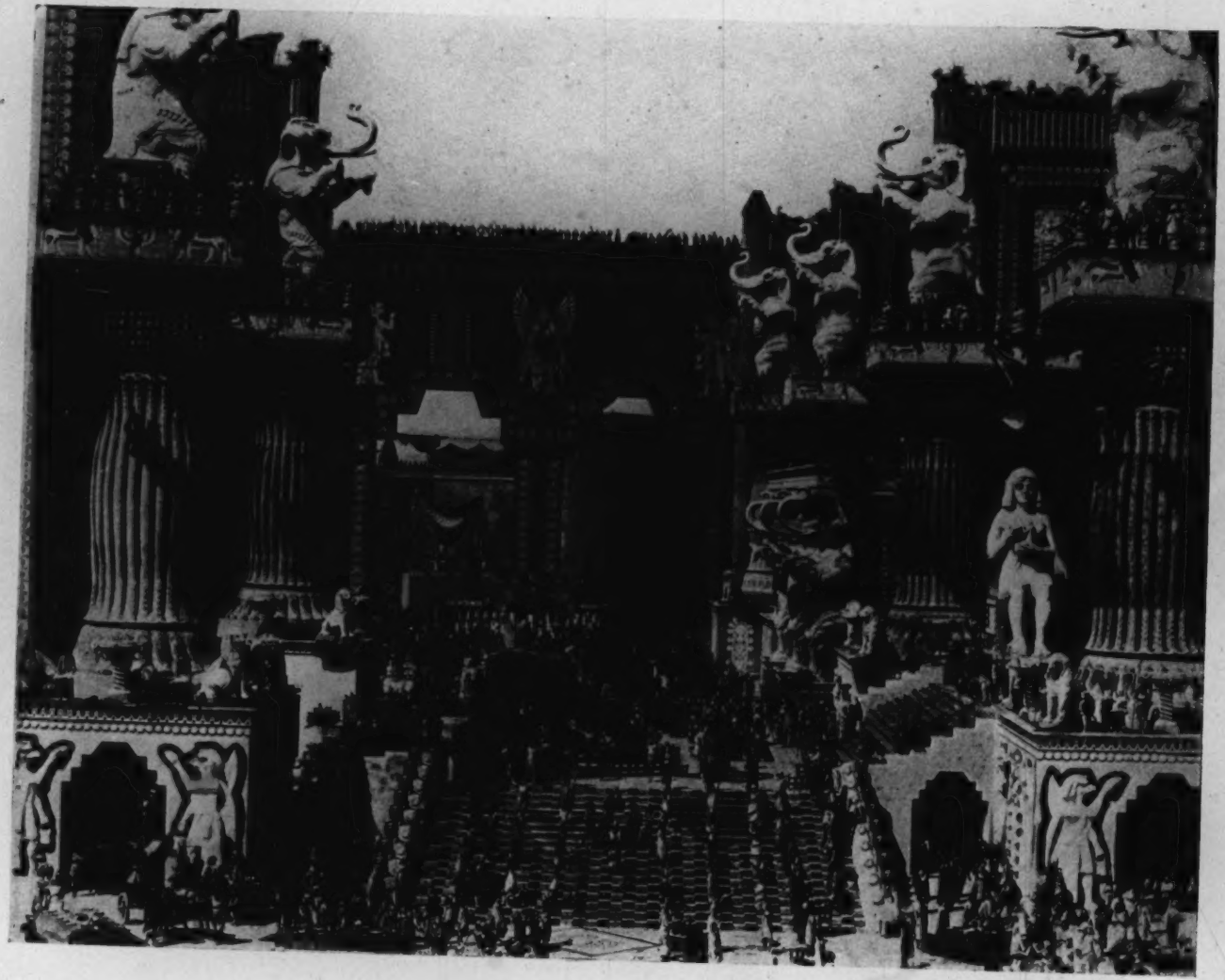
91. Le chapeau de New York, 1912. (Biograph C°) — (The New York Hat).
Mise en scène de D. W. Griffith; avec Mary Pickford et Lionel Barrymore

92. Pour sauver sa race, 1916. (Triangle-Kay-Bee). — (The Aryan).
Mise en scène de Thomas Ince; avec William S. Hart et Bessie Love

93. Une comédie Keystone, 1917; mise en scène de Mack Sennett.



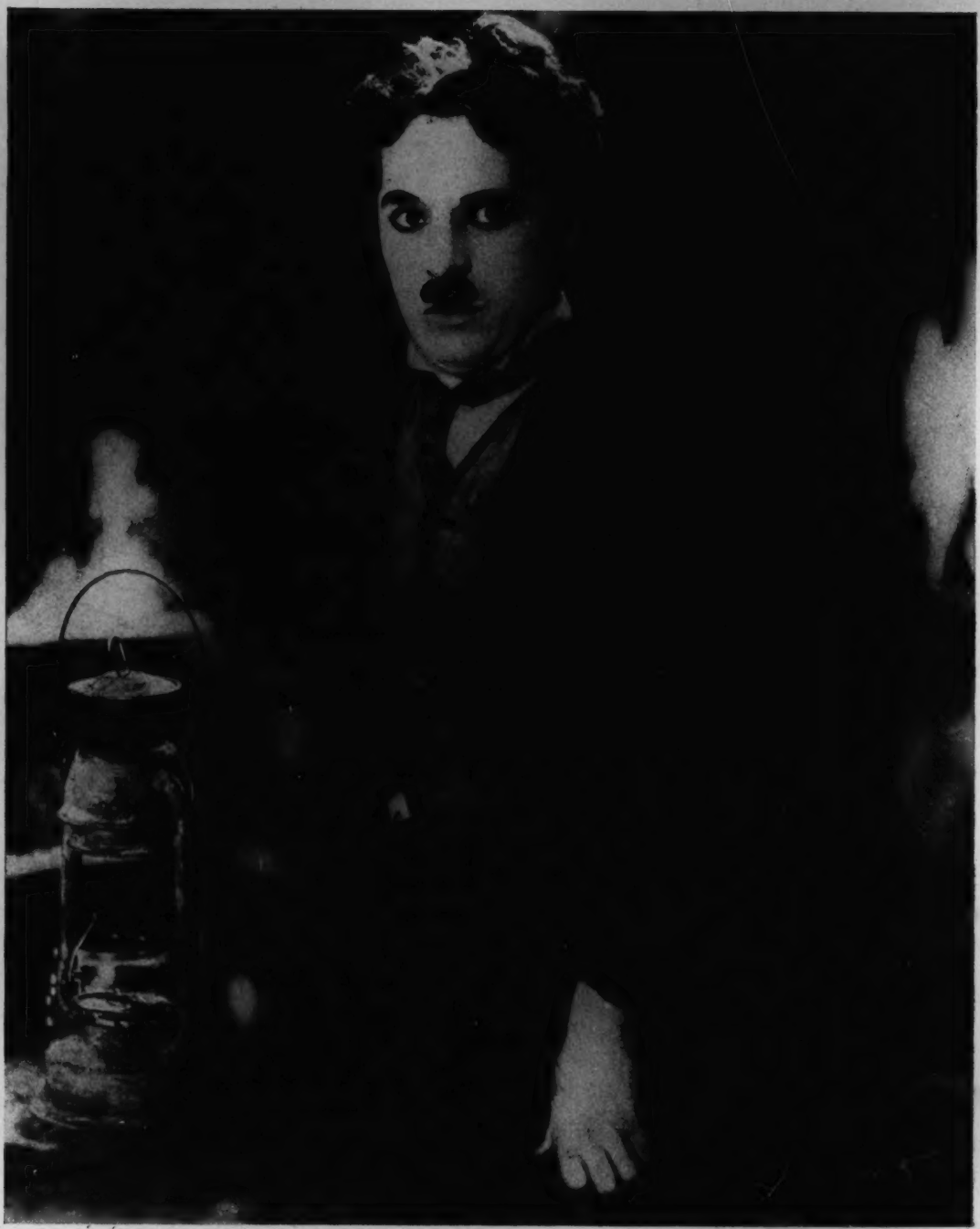
94. Naissance d'une nation, 1915. (Epoch) — (The Birth of a Nation).
Mise en scène de D. W. Griffith



95. Intolérance, 1916. (Wark) — Mise en scène de D. W. Griffith.

96. Les trois Mousquetaires, 1921. (United Artists) — (The Three Musketeers) Mise en scène de Fred Niblo; avec Douglas Fairbanks.

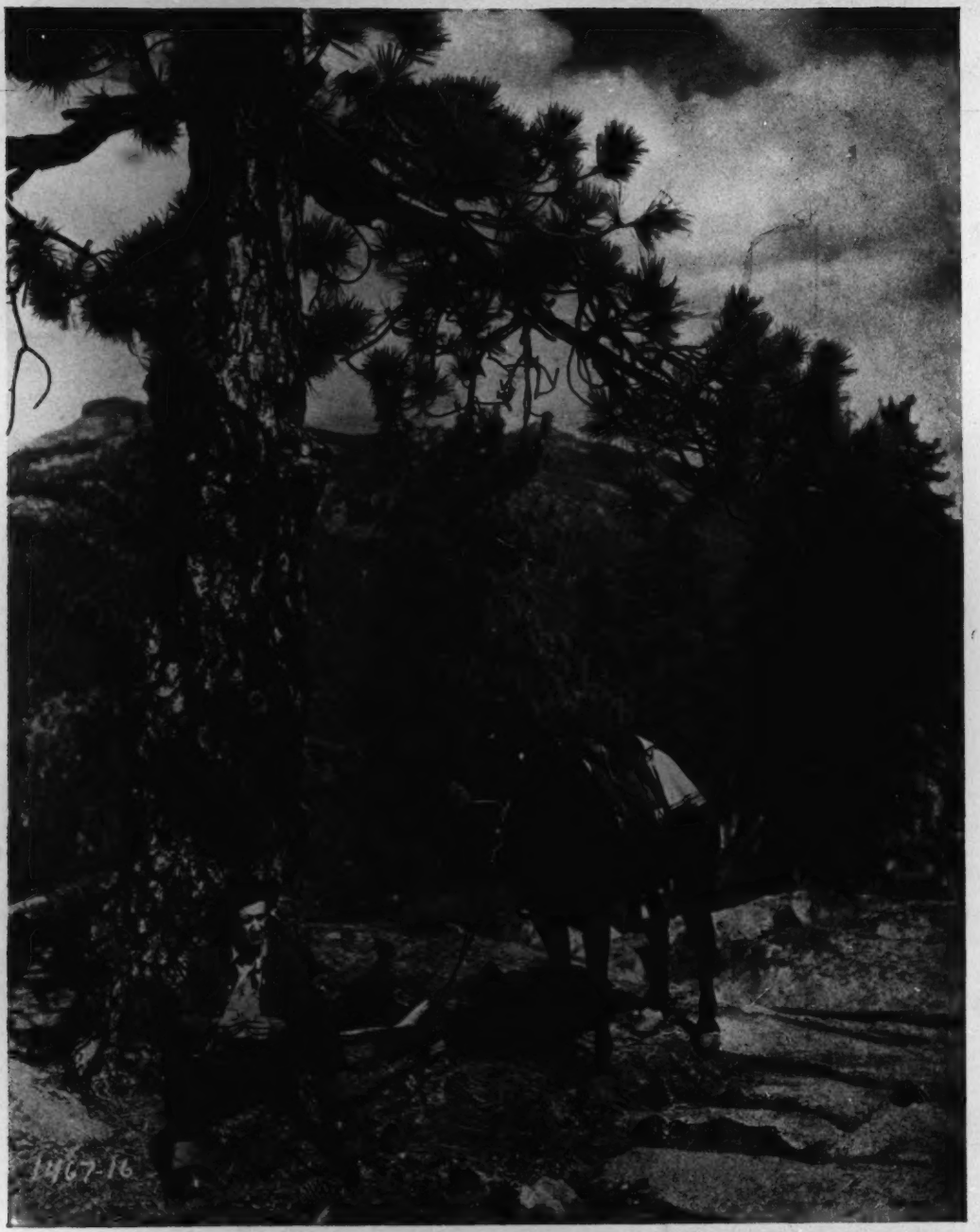
97. Les rapaces, 1924. (Metro-Goldwyn-Mayer) — (Greed). Mise en scène de Erich von Stroheim



98. Charlie Chaplin dans la Ruée vers l'Or, 1925. (United Artists) — (The Gold Rush)

99. Le chanteur de jazz , 1927. (Warner Brothers) — (The Jazz Singer).
Mise en scène de Alan Crosland; avec Al Jolson.

100. L'ennemi public, 1931. (Warner Brothers) — (Public Enemy).
Mise en scène de William Wellman; avec James Cagney



101. Lone Cowboy, 1933. (Paramount). Mise en scène de Paul Sloan

102. La bonne terre, 1937. (Metro-Goldwin-Mayer) — (The Good Earth). Mise en scène de Sidney Franklin; avec Luise Rainer et Paul Muni.

103. Scène de la Production de "Tom Sawyer" Réalisation d'un film contemporain, 1938. (David O. Selznick ; mise en scène de Norman Taurog).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les reproductions sont classées suivant un ordre approximativement chronologique dans chaque catégorie.-

(*The reproductions are arranged with an approximately chronological order in following categories.*)

	Nos
PEINTURES ET GRAVURES. . . . . *PAINTING AND GRAPHIC ARTS*.	1—55
SCULPTURES . . . . . *SCULPTURE*.	56—65
ART POPULAIRE. . . . . *FOLK ART*.	66—71
ARCHITECTURE . . . . . *ARCHITECTURE*	72—83
PHOTOGRAPHIE . . . . . *PHOTOGRAPHY*	84—87
CINÉMA . . . . . *MOVING PICTURES*	88—103

LES ILLUSTRATIONS DE CET ALBUM ONT ÉTÉ FAITES D'APRÈS LES PHOTOGRAPHIES PRISES DANS LES COLLECTIONS DE :

ABBOTT, CHAMBERLAIN, ALFRED A. COHN, DE WITT WARD STUDIO, DURAND-RUEL, PAUL HANSEN, PETER A. JULEY AND SON, MURRAY K. KEYES, Wm McKILLOP, KNOX HALL MONTGOMERY, LINCOLN, NEWHALL, RITCHIE, SANTA FE RAILROAD, SOICHI SUNAMI, STEINER, ET WURTS BROS, DE NEW YORK ; HARRY BENNETT DE DALLAS, TEXAS ; PH. LEWIS P. WOLTZ, DE WASHINGTON

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE VINGT-TROIS MAI MIL NEUF CENT TRENTE-HUIT SUR LES PRESSES DES MAITRES IMPRIMEURS ARRAULT ET C^ie^, A TOURS